مشكلات في النقد الأدبي

محمد ياسر شرف

دار الوثبة

مشكلات
في النقد الأدبي

محمد ياسر شرف

مشكلات في النقد الأدبي

دار الوثبة

إلهام الخلق الفني

حققت الانسانية خلال الحقبة القصيرة الماضية من هذا القرن، تقدماً ملموساً وسريعاً في جميع أنواع العلوم، ولاسيا ميادين العلوم الانسانية والمعيارية؛ بالقياس لما أنجزته في فترات تاريخية سالفة. ولقد حظي الفن باهتمام عدد كبير من العلماء السيكولوجيين، بل إن عدداً لابأس به منهم قد وقف اهتمامه على دراسة مايتصل به من تفصيلات جزئية، كعمليات الابداع أو العبقرية الفنية وعوامل الابتكار وظروفه، وغير ذلك.

وعلى الرغم من الاختلافات المذهبية والمدرسية بين علماء النفس، الذين تناولوا ظاهرة «الخلق الفني» بالدراسة والبحث والاختبار، فقد ألقيت أضواء مفيدة على واقع النتاج الفني، باعتباره جزءاً من الانجاز الثقافي والانساني. وهكذا.. غدت البحوث والدراسات يكمّل بعضها بعضاً، ويسدُّ بعضٌ ثغرات ظهرت في جهود بعض. وهذا مما أدى إلى تواصل الدراسات والاختبارات وتآزرها وتعاونها، في إضاءة جانب أكبر من المجهول الخفي الذي كانت تقبع فيه حقائق الخلق الفني في زمن مضى.

سأحاول فيما يلي أن أعرض لجانب واحد من جوانب الخلق الفني هو «الإلهام»، بشكل بسيط وموجز إلى حد ما. وإذا كانت الأقوال والآراء التي يقدّمها التراث الانساني في هذا الموضوع كثيرة جداً، فانني سأعرض لما

أراه بمثابة ذرى متميزة في دراسة الالهام أو تحليله أوتعليله، آخذاً بنظام السبق الزمني للدراسات وليس الأهمية العلمية. ثم أبسط رأيي الشخصي في موضوعة الإلهام هذه، على ضوء ماتوصلنا الدراسة إليه.

ارتبط مفهوم الابداع الفني بمفهوم الجمال، في غالب الفترات التاريخية، وكان ذلك سبباً في ظهور دراسات متباينة المنحى والأهداف، أخذت على عاتقها: إبراز السمة الاستاطيقية لمباحث الخلق الفني، والالهام خاصة. وميّز الدارسون بين ماهو «جمالي» كعلامة في الأثر الفني، وماهو «فني» كإطار يحتاج إليه النتاج المدروس. لذا سأميِّز بين هذين اللفظين في الاستخدام، فأدلِّل بكلمة الجمالي على الموضوع المتصف بالجمال أو الجمالية. وأعني بالجمال صفةً معنوية تتوافر في موضوع مادي، تحقّق لدى مُدْركها شعوراً بالرضى أو القبول أو الراحة، يرجِّح حالة بقائه على حال انقضائه. وبهذا التعريف الذي أقترحه للجمال، نبتعد عن «الدور المنطقي» الذي تقع فيه كثير من الدراسات الفنية، عندما تعرِّف الجمال بأنه مايجعل الشيء جميلاً، وتعتبر الجميل ماانطوى على الجمال أو الجمالية.

وأميل إلى اعتبار «الفن» مجال الفاعليات التي تتخذ هدفها تحقيق الجمال في نتاج ما، باستخدام وسائل وأدوات ذات تقنيات معينة، وباعتماد مهارات متنوعة الأساليب. وهذا يعني أنني أنظر إلى «الإبداع الفني» بوصفه فاعلية انسانية، تستهدف تحقيق الجمالي من خلال علاقات محدودة تقيمها بحسب نسق معين، فتتناول الشكل والمضمون في وقت معاً، على درجات متفاوتة في كل منها. وعلى هذا النحو تغدو «العبقرية الفنية» عادة انتاج، تتجلّى في قدرة الفنان على الدخول في فعاليات وحساسيات انفعالية تنقله إلى انجازات جمالية، إلى ابداع فني يظهر ــ غالباً ــ بشكل فجائي، هو مايطلق عليه اسم «الالهام».

وللحديث عن ميكانيزم الالهام وتعرُّف وضعه، لابد من العودة إلى تواريخ الفنون والآداب، والابداع عامة، التي كانت سجلاً حافلاً لذلك. فقد ارتبط مفهوم الابداع الفني بدلالة الالهام منذ القديم، باعتباره الحالة التي يكون فيها الفنان تحت تأثير ورود سيل من «الأفكار المجهولة المصدر» يتلقّاها دون جهد يذكر، ويعمد إلى اخراجها من حيِّز الخفاء إلى العالم الخارجي، بوساطة أدواته التي يستخدمها.

•

مابرح الالهام غامضاً مجهولاً في مصدره وتكوُّنه وحالات وروده وخصبه، فاختلفت في ذلك كله الآراء والتقديرات والاهتمامات(١). وصفت فئة من المفكرين الالهام، بما هو «منحة إلـهية أو إشراق» من قوة خارجية، فاعتبره «الغزالي» كالضوء من سراج الغيب يقع على قلب صافٍ لطيف فارغ(٢). بينما أعلن آخرون أن «مشكلة الالهام في الفكر، والالهام في النبوغ الفني وفي كل نبوغ، هي مشكلة فنية بالتعريف، ولذا يقصِّر العلم، حتى علم النفس وحده، عن النفاذ إلى سرِّها وبلوغ حقيقة منطلقها، وليس يلمُّ بهذا اللغز إلامسعىً فلسفي ينطلق من العلم ويجاوزه، وينفذ إلى الحياة ويتعمق فهمها ووعيها بالشعور المتعاطف معها.. وهذا يستلزم جولة تجاوز عمر انسان واحد، ورحلة إلى أبعد من بيئة واحدة، وعصر واحد»(٣) وما يستتبع ذلك من إمكانات وجهود ودراسات.

وقد ردَّ «فرويد» الالهام إلى حالة من حالات اللاشعور، هي «التسامي». ورأى «يونغ» أن مصدره «الاسقاط» في اللاشعور الجمعي، أما

---

(١) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ص ١٢٠ ومابعدها.
(٢) أبو حامد الغزالي : المنقذ من الضلال ص ١٤ ومابعدها.
(٣) عادل العوا : مقدمة كتاب «مدرسة الآلهات» لإتين جلسُون.

«برغسون» فقد ردّه إلى «الحدس» ووجده آخرون «ميزة» تندُّ عن الوصف والتفسير مهما كان من شأنها، وأنكرت فئة وجوده أصلاً. وفيما يلي عرض لأهم هذه الاتجاهات.

الأصول التأسيسية :

يبدو أن القول باختلاف الفنان عن الانسان العادي قول قديم جداً في تاريخ البشرية، إذ تطلعنا نتائج البحوث الانثربولوجية في الأوضاع السائدة في عصر ماقبل التاريخ على «الفنان الساحر» الذي كان «أول مثل للتخصص وتقسيم العمل» وقد «انبثق من بين صفوف الجموع غير المتمايز، إلى جانب الساحر والطبيب، ومهّد الطريق لظهور طبقة الكهنة»(٤). وقد كانت «مهنة الفنان متميِّزة بدرجة تكفي لكي يرتزق صاحبها منها، منذ وقت مبكر في تاريخ مصر القديمة»(٥).

ولقد كرَّس القول بأن الفنان إنسان غير عادي مجموعةُ من الاعتقادات، اعتُبرت صفة لازمة وضرورية لتحصيل فكرة كافية عن تلك «الشخصية المتميِّزة» التي يتحلَّى بها من «يمتلك مواهب خاصة» وحالات خاصة، وطرائق للتلقي خاصة ايضاً. إن الزعم بوجود «وحي» يتنزّل على الفنان أو «إلهام» يتلقاه من «قوة خارجية» يدين بجذوره لتلك الحقبة البعيدة من عصر ماقبل التاريخ، وإن لم يكن ذلك قد اتخذ شكل دعوة منظمة أو نظرية واضحة إلا بعد مرور وقت طويل.

ثم أكد اليونانيون ــ من بعدُ ــ ولاسيا سوفوكليس وأرسطوفانيس

---

(٤) آرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ٣٣ وتاليتها.

(٥) ج . هـ . بريستد : تاريخ مصر ص ١٠٢.

وأفلاطون وأرسطو أن «الفن يمثل عالماً معيارياً أفضل، قوامه أفراد أكثر رفعة من الناحية الأخلاقية»[6]، كما وصف الفن بأنه «أرقى مظهر للروح الانساني»[7]. وذهب أرسطو في «فن الشعر» إلى أن تماثيل بوليجنتوس وشخصيات هوميروس أفضل منا ــ نحن أنفسنا. وإذا كان الفنانون قد تفاوتوا في مراتبهم التي شغلوها في المجتمع عُلوّاً وأهمية، باعتبارهم تلك «الفئة الخاصة» التي تمَّ اصطفاؤها لتلقي الالهام، فان مما لاشك فيه أن الشاعر قد حظي ــ من بداية العصر اليوناني الروماني إلى نهايته ــ بتقدير فريد دون سائر أقرانه، بوصفه نبياً أو عرّافاً، ومانح الشهرة ومفسِّر الأساطير.

ويعود الفضل للرومان في التفرقة اللفظية بين مفهومي «الفن والحرفة اليدوية». وهم المسؤولون عن اعتبار الفنون نوعاً من الأعمال الراقية، المهذبة، الجميلة. ومايزال الرأي السائد حتى اليوم هو أن «الفن عمل غريزي تقوم به أقلية من ذوي المواهب بين الناس، وهو في جوهره يقوم على الالهام، مثلما يقوم من حيث التعبير عنه وابرازه على الشخص»[8].

وللتدليل على ذلك «الشيء الغامض»، ذلك الجانب من تجربة الفنان الذي يمكّنه من ابداع انتاجه الجميل أو الرائع أو الفريد ــ على أقل تقدير ــ تخيَّل الاغريق «الآلهات»، بقصد تفسير «الترتيب السِّري الذي يضفي على بعض المعرفة، أو بعض الآثار البشرية جمالاً يفوق الجمال الانساني»[9]. فاسم الآلهات يدلُّ لديهم ــ غالباً، إلى جانب المنبع الإلهي للالهام ــ على الالهام نفسه. وأهم ماكتب في هذا الشأن عند الاغريق نظرية أفلاطون.

(٦) هاوزر : المرجع المذكور ص ١٠٤.
(٧) سرل بيرت : سيكولوجية الفن ص ٢١٢.
(٨) انظر : Read : Art and Society.
(٩) اتين جلسون : مدرسة الآلهات ص ٥٢ وتاليتها.

النظرية الأفلاطونية :

يرى أفلاطون أن القوة الفنية الخالقة أو المقدرة الابداعية واحدة في الفلسفة والفن، وهي «الحماسة أو الحب ـ إيروس»، وأن الانسان حين يتذكر ماراه من «صور وماهيات» في حياته السابقة ـ عالم المُثُل الذي كانت تحيا فيه النفس ـ و يضاهي هذه الصور بالاشياء المقابلة لها في العالم الحسي، يشعر بالجزع، ثم يشعر بحماسة شديدة نحو التعلّق بهذه الصور. هذه العاطفة أو هذا الوجدان، هو مزيج من الحماسة والجزع والدهشة وحب الاستطلاع. «وعندما تستولي حال الهذيان على نفس نقية حنون توقظها، وتمجّد جميع الحوادث الرفيعة التي لاتحصى عند الأقدمين، فتتجلى في أغانٍ وقصائد، وتضطلع بتربية الأحفاد. ولكن الذي يدنو من أبواب الشعر من غير أن تنفخ فيه الآلهات هذيانه، وهو يحسب أن الفن يكفي ليجعله شاعراً مجيداً، سيظل بمنأى عن الكمال، وإن شعر الالهام ليكسف شعر الحس السليم»(١٠).

وذهب أفلاطون إلى القول بأن أحسن الشعراء يدينون بأشعارهم الجميلة لا للفن، بل للحماسة ولنوع من الغيبوبة. وهم في هذا يشبهون «كهان الآلهة سيبلي» الذين لايرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم، فلا يعثرون على أغانيهم الحلوة إلا تحت تأثير الوحي والنشوة. فالشاعر كائن خفيف يحمل أجنحة، و يتصف بالقدسية، لكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به خارج نفسه وأفقده عقله. و يظل أي إنسان عاجزاً عن قرض الشعر، إلى اللحظة التي يدخل فيها هذه الحالة.

---

(١٠) أفلاطون : محاورة فيدر .

بذلك يبدو أفلاطون قد جعل مجال الفن هو الوحي الإلهي، وان كل موضوع من الموضوعات التي يتناولها الشاعر إنما تدفعه إليه «ربّات الشعر». لذا فإن الإله يمكن أن ينزع العقل عن الشعراء، و يستخدمهم كهاناً أو أنبياء أو سحرة ملهمين، من حيث هم أداة تتحدث القوة السماو ية على ألسنتهم. وقد وضع للتعلّق مراتب، أولها «التعلق بالأشياء الجميلة»، لأن الصور أظهر ماتكون بالنسبة إلى المحسوسات، في المحسوسات الجميلة. ورأى أن الانسان يشعر ــ من ناحية أخرى ــ بنزعة نحو «التشبُّه» بهذه الصور التي رآها في العالم السابق، من حيث خلودها، فيعمل على أن يستمر و يكون خالداً. هذه النزعة إلى الخلود تتحقق عن طر يق الولادة، أي غر يزة الانتاج؛ وهذا مايجعل الفنان ــ إذ يقدم ابداعه ــ إنما يحاكي ذلك الجمال الذي يجتذبه ويحقق خلوده. وحالة الولادة أو الالهام هذه، مقتصرة على فئة مصطفاة ضئيلة من الناس، اجتبتهم الآلهة لهذه المهمة، فغدوا متميز ين بذلك.

وقد وصف أفلاطون «طبيعة الالهام» في محاورة «فيدر» بقوله: «عندما يتم اطّلاع امرىء، أو عندما يكون امرؤ قد تأمل غالباً الأشياء السماو ية، فانه يدرك أحياناً ببصيرته ــ على نحو من الأنحاء ــ محاكاة سعيدة للجمال الإلهي، أو يدرك في جسد من الأجساد بعض سمات الجمال المثالي. إنه يرتعش على الفور، و يشعر في داخله بحركة بعض هيجاناته السابقة، ثم إنه يجلُّ هذا الشيء الجميل الذي يتعلق به بصره إجلاله لإلّه، ولولا الخوف من اتهامه بالعُتْه، لقدّم إليه قرابين، كما يهدى إلى وثن أو إلّه. إن قشعر يرة كقشعر يرة الحمى تنتابه عند رؤ يته، و يتبدل لونه، و يتصبب عرقاً، و يشعر بأن لظى طر يفة تحرقه. ومايكاد يلقى بعينيه نفحات الجمال حتى ترتفع حرارته، و يستمد من ذلك جوهر أجنحته. وهذه الحرارة تذيب القشرة التي

كانت تمنعه من الإنبات، لشدة حبسها في الجفاف زمناً طويلا، وتنفتح ساق الجناح بتأثير سيالة النفحات الغاذية، وينمو من الجذر حتى يشمل النفس كلها، فقد كانت الروح أجنحة كلها»(١١).

هكذا يبدو أفلاطون، الذي رأى في الالهام حالة تلق لما هو خارجي، وقد لجأ إلى تخيُّل قدرات فيزيائية مؤثرة، تحمل متلقي نفحات الجمال الذي ترتفع حرارته دون أي سبب مسوِّغ غير افتراض ذلك، إلى امتلاك أجنحة تحلِّق به إلى الأشياء السماوية. ويستخدم لذلك تشبيهات مادية طبيعية تسطِّح فكرة الالهام ولا تبسِّطها (ذوبان القشرة المانعة الانبات الحابسة في الجفاف) وفيزيولوجية (انفتاح ساق الجناح بسيالة النفحات الغاذية) وبيولوجية (النمو من الجذر وشمول النفس كلها)،مسبوكة بخيال بعيد كل البعد عن الواقع والتجربة وشهادة الحواس. وهذا يجعل حديث أفلاطون عن الالهام ـــ على المستوى التفصيلي النفسي ـــ لايقدم أكثر من فكرة تفيد بأنه «حالة معقدة غامضة» تستغرق الفنان المختار خاصة، حين ابداعه انتاجه. ويتطلب ذلك منا الايمان بمجموعة من المسلَّمات التي لابرهنة عليها، إضافة إلى «حالة ذوبان القشرة المانعة من الانبات» ومافيها من نتائج، لايقبلها الاتجاه الأفلاطوني نفسه في الإلهام. وهذا ـــ بالطبع ـــ لايضيف لميدان علم النفس أي جديد مقنع في موضوع الإلهام، ويشفُّ ـــ فيما يشف ـــ عن أن فلسفة الفن عند أفلاطون هي مجرد فكرة «السمو» عما هو أرضي، إذ لايعطى الجمال ـــ مطلقاً ـــ على مستوى الحياة الانسانية العادية، بل هو «معدوم على هذه الأرض، وموجود فوق العالم أو ماوراءه»(١٢) ولذا ينبغي أن نجهد

---

(١١) أفلاطون : الموضع المشار إليه.

(١٢) دني هويسمان : علم الجمال ص ٣٨.

لنبدأ ــ أكثر مايمكن ــ من الجواهر والأفكار، أن نشارك في نماذج الأشياء لنتمكن من تحسُّس جمالها العميق.

وقد استمر هذا الاتجاه في تفسير الالهام، في المذهب الرومانسي الذي كوَّن مجموعة من الآراء والأفكار عن كل ماهو «غير طبيعي أو فوق طبيعي» اصطبغت بلون التصوف الذي كفل رفع فكرة الوحي أو الالهام إلى مرتبة عليا غير عادية. فرأى «فيكتور هوغو» أن الشاعر ساحر يسمع و يردد، كما كانت تفعل قوة الماضي التي هي «مايقول لسان الظلال». ورأى «شيللي» أن الشعر كشف عن الغمام حقاً، وأن الشاعر ينقل للناس رسالة من عند الله(١٣).

اتجاه ابن عربي :

أما العرب الذين وصلتهم نظر ية أفلاطون، بعد أن قرأوا تعاليم القرآن في «الوحي» للأنبياء، واستنبطوا «حدس» المؤمنين والعارفين، فكانت لهم في موضوع الإلهام نظرتان. تعتمد الأولى الكيان الأفلاطوني العام، وتختلف في النسب والأصول وحيثيات التلقي وكيفياته المسوِّغة. وأبرز من يمثل هذا الاتجاه الصوفيون، وعلى رأسهم «محي الدين بن عربي». وتنطلق النظرة الثانية من تأو يلات واعتبارات تدعي لنفسها الا تسام بصفة «الاستقراء» ولاسيما كما وردت في بحوث أرسطو، ويمثلها الفلاسفة الإلّـهيون، ومنهم «أبو علي بن سينا».

يقرِّر ابن عربي أن «العبد هو محل الإلقاء الإلهي من خير ومن شر شرعاً، وهو لوح المحو والا ثبات.. فاللسان قلم القلب تكتب به يمين القدرة

---

(١٣) Encyclopaedia Britannica.

ماتملي عليه الارادة من العلوم، في قراطيس ظاهر الكون»[14]. مما يعني أن الالهام طبيعة إنسانية لصيقة، ومتوافرة لدى جميع البشر، تحقيقاً للخضوع إلى «إلـه مفارق» به يتقوّم الخلق.

وقد ميّز شيخ الصوفية بين حالات الالهام ومراتبه، ودرجات صفائه وانسجامه مع ناموس الطبيعة وأصل الشريعة، في الخير والكمال والصدق. فرأى أن ذلك صفة ممنوحة من الله، ومحفوظة بدأب الجهد ومدى الاجتهاد في العبادات. و يقصُّ علينا في كتابه «الفتوحات المكيّة» عدداً من الحوادث والمشاهدات استدعاها ورآها في يقظته، فجرت في نفسه ينابيع «الكشف والإلهام». و يفيدنا عن علاقته بأستاذه «أبي يعقوب بن يوسف الكومي» قائلاً :«كان من صدقي في صحبته أني أتمناه في بيتي لمسألة تخطر، فأراه أمامي، فأسأله ويجيبني ثم ينصرف»[15]. وغير ذلك مما يحتاج إلى كثير من التسامح في التصديق والتسليم، بعيداً عن كل تحقيق علمي أو تجر يبي.

عدَّ ابن عربي «الالهام ظاهرة ممكنة» الحدوث لأي انسان، ولكن بتفاوت. ووضع لذلك شروطاً منها:

أ ــ ايمان الانسان بقدرة القوة المفارقة و وجودها.
ب ــ كونه صافي الذهن والقلب.
ج ــ استعداده لادراك لطائف المعرفة.

وقال بوجود «أراضٍ سماو ية عجيبة» في باطن الانسان ــ قصد بها الحقيقة أو الروح ــ لايمكن أن يسلكها «إلا الخواصّ من سائر الخلق» لقدرتهم على

---

(١٤) ابن عربي : مواقع النجوم ص ٧٩.
(١٥) ابن عربي : روح القدس ص ٤٨.

التعالي والسمو عن مطالب هذه الحياة الفانية(١٦). وعدَّ الابداع الحقيقي ماتجود به القدرة الإلهية، الجميل الذي يحب الجمال. وربط ذلك بما أسماه «قوة الخيال» التي تختلف من إنسان إلى آخر، ووصف حالته أثناء تلقي الالهام بقوله :

إذا نزل الروحُ الأمينُ على قلبي

تضعضع تركيبي وحنَّ إلى الغيبِ

فأودعني منه علوماً تقدَّستْ

عن الحدسِ والتخمين والظَّن والرَّيبِ

وقال عن كتابه الفتوحات :«ماكتبت منه حرفاً إلا عن إملاء إلهي وإلقاء رباني أو نفث روحاني في روع كياني. هذا جملة الأمر، مع كوننا لسنا برسُلٍ مشرِّعين ولا أنبياء مكلَّفين»(١٧).

كذلك يبدو ابن عربي ــ كأفلاطون ــ يرى في الإلهام فيضاً يتلقَّاه الانسان من خارج الذات، وأنه نوع من الهبة الخاصة والجود، له شروط نفسية واعتقادية لابدَّ من توافرها. والنقطة التي يضيفها إلى التصور الأفلاطوني ــ بعد ترك عالم المثل بمقتضى الدين ــ هي أن هنالك منبعاً آخر للالهام، هو «الذات الانسانية أو الحقيقية الخالدة» الكامنة في الانسان، من حيث هو دليل ظهور الوجود «الحق». وتلك الحقيقة لايطالها الخطأ، ولايعلق بها الخطل، مرهونة بتخلية القلب والذهن عن شواغل الحياة الدنيا

---

(١٦) عبد الكريم اليافي : دراسات فنية في الأدب العربي ص ٣٥١.

(١٧) ابن عربي : مواقع النجوم ص ٦٩.

وتفاهاتها، مرتبطة بتحلية القلب بذكر الخالق الذي براها، والامتثال للعبودية الحقة، التي هى أصل كل معرفة وعلة كل علم.

النظرة السينائية :

أما ابن سينا فقد نظر إلى الالهام على أنه «حدس أو اشراق» يتحصّل في النفس، فتدرك الموجودات والمعقولات، بما تستفيده من «العقل الفعّال». وقد تكون هذه الحالة ــ أحياناً ــ بمثابة «الرؤ يا»، فيقول :«ومتى أخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها، حتى أن كثيراً من المسائل اتضح لي وجوهها في المنام»(١٨).

رأى ابن سينا أن للانسان «نفساً عقلية» ذات وجهين، يتجه أحدهما نحو الجسم، و يعمل كالعقل العملي بمساعدة «الهيئة الظاهرة العليا». والوجه الآخر معرَّض لقبول «الصور العقلية» والحصول عليها. والغرض من ذلك ــ عنده ــ أن تكون النفس العقلية عالماً معقولاً، تصدر عنه صور الكائنات ونظامها العقلي. و يقرّر أن ليس في الانسان إلا أنه ذو قابلية صالحة للحصول على العقل الذي يساعد العقل الفعال. و يشير إلى أن السبيل إلى ذلك هو إزالة الموانع التي تحول دون اتصال العقل بالظرف الصالح لاستيعابه، وهو البدن.

هذا الحدس، التوصّل إلى العقل الفعّال، الاتصال بالله وملائكته، على درجات متعددة من حيث القابلية والاستعداد. فالناس يتفاوتون في الحدس كماً وكيفاً، منهم من لاحدس له أبداً، ومنهم من له حدوس في أكثر المطلوبات أوكلها. كما أن بعضهم أسرع في الحدس من بعض، لشدة صفاء

---

(١٨) ابن سينا : منطق المشرقيين ــ المقدمة.

النفس أو شدة الاتصال بالمبادىء العقلية. والابداع الفني ــ بل كل ابــداع ــ لايتحصّل إلا باعتباره حدساً من تلك الحدوس.

فالالهام، أو الحدس أو الوحي، يهبط على البشر لسعادتهم، إذ كما أن للنفس في الحالات العادية تأثيراً على أعضاء الجسم، فان لها أيضاً حالات سامية تستطيع فيها أن تبلغ «منزلة النفس التي ليست هيولانية، تلك النفس القوية القادرة على اختراق العالم غير المقاوم، فيغدو كثير من الأشياء الغامضة مرئياً لصاحب تلك النفس، حتى كأن شعاعاً من نور ينصبُّ على المجهولات وهي في حالة الظلام، فيكشف له حقيقتها»(١٩). وهذه هي أعلى حالات الالهام، هي أرفع مراتب النبوّة.

إن ماأضافه ابن سينا للالهام هو عدُّه طريقة لتحصيل المعرفة، طريقة لاستكمال الحصول على علم، من العقل الفعّال خاصة. وهو ــ بهذا ــ يجعل الحدس قابلاً للزيادة والنقصان لدى الشخص الواحد، غامض الحركية والتكوين، ويمكن لمن لاحدس له أن يتعلم من أصحاب الحدوس، فيجالسهم فيروض نفسه على ذلك. وقد رأى المعرفة المحصّلة بالحدس كاملة في الموضوع، لاتقبل الزيادة، لكنها تتفاعل ــ بعدُ ــ وتنضج فيزيد الانتفاع منها.

أما طبيعة هذا الحدس السينائي، الذى هو أشبه بشعاع من نور يصب على المجهولات وهي في حالك الظلام فيكشف حقيقتها، وكيف يتم انبثاقه، وإلى أي مدى، وبأي اشتداد، وتبعاً لأي ظروف؟ فذلك مالم يتحدث عنه الشيخ الباحث، فلم يشكّل ماقدمه في هذا الشأن ــ كسابقه ابن عربي ــ

---

(١٩) ابن سينا : النجاة ص ١٦٧.

أي تقدم ملموس، في طريق العلم والتجربة، وبقي تفسيره في سلك ضروب التعليل اللفظي لا أكثر.

الاتجاهات الحديثة :

فاذا تركنا قدامى المفكرين وانتقلنا إلى المحدثين والمعاصرين، ألفينا البحوث والعلوم قد تقدمت، وتشعّبت النظريات والآراء، ولم يعد المفكرون من غير أصحاب الاختصاص يعالجون كل شيء في كتاباتهم، بغية وضع نظرية كاملة للكون ومافيه من موجودات؛ وصادفنا في الأدب وبقية الفنون الأخرى طرقاً للكشف عن أسرار البشرية، والبحث في مشكلاتها وقضاياها، والعناية بكل ماهو قادر على زيادة رتبة الشعور بما هو إنساني على نحوٍ لاذ ٍ، أو نافع أو مفيد أو جميل.

وإذا كان الشعر ــ كما يقول ووردزوورث ــ هو التعبير عن الانفعال مستعاداً في هدوء، فاننا سرعان مانلمح في العمل الفني غرائز عديدة، منها غريزة إظهار النفس أو حب الظهور، والغريزة الاجتماعية أو الرغبة في التعاطف، وغريزة البناء أو التركيب أو التلذّذ بانشاء شيء جديد. «فالفنان في مشغله والشاعر في مكتبه لايختلفان عن الطفل في المنزل، كلاهما في إنشائه لفنه ينفّس عن وجدان زائد لم يجد إشباعاً كافياً في عالم الواقع»(٢٠).

واعتماداً على تفسير العمل الابداعي والعوامل المكوّنة إياه، والكيفيات التي تسهم في إخراجه من حيّز القوة إلى حيّز الفعل، اختلف المفكرون في

---

(٢٠) سيرل بيرت : كيف يعمل العقل ج ٢ ص ٢١٦.

نظرتهم الحديثة إلى «الالهام»؛ فاعتبرته فئة ــ مثل دي لاكروا وفيليكس كلاي وبالدوين ــ عملية «تألق وانجذاب»، ورأى فيه آخرون ــ مثل ديكارت وبرغسون وواريـن ــ عملية «تأمل لاشعوري ينتهي بالحدس»، وقالت جماعة بأنه مزيج من تراكمات «النماذج البدائية» في أجيال الحضارات السابقة، تتقافز من اللاشعور إلى ساحة الشعور، فتملؤها وتشكل عصب العملية الابداعية، والفنية خاصة. وقد دعا ذلك إلى الحكم بأن «الفنان العبقرى أو العالم المجرِّب لاينجو من استيلاء أحلام اليقظة على فؤاده، بل قد يتخذ منها مطية لاستلهام عالم الجمال والشعر والحقيقة، ولاقتحام حدوده المغلقة»(٢١). وعبرت «اديت ستويل» في مقال لها عنوانه «رؤيا شاعر» عن رأيها في ذلك قائلة : «إن من طبيعة الفنان العظيم، في كافة أنواع الفنون، أن يحتفظ روحياً ونفسياً بتلك الرؤيا التي تثير اعجاب الطفل عندما تبرز له مباهج الكون. فالفنان مثل موسى يرى الإله خلال العلّيقة المحترقة». أما «لامب» فقد رأى «الفنان يحلم، ولكن في اليقظة».

القائلون بالتلقي والانجذاب، أو التأمل اللاشعوري الذي ينتهي بالحدس يتصورون المبدع في حالة الالهام وقد سلبت إرادته، ينهال عليه وابل الأفكار من عوالم مجهولة زاخرة بكل معنى جديد. وهم يجمعون ــ تقريباً ــ على القول بأن العمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة مايحققه الحلم. وقد أوضح «بول ڤاليري» أن ذلك يكون عن طريق «رموز أو صور تربطها علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه. ففي كل مرة من الخلق نفكر تفكيراً عميقاً يهيِّىء ــ بمعنى ما ــ للعمل اللاشعوري، نجد أن هذا العمل يستمر من تلقاء نفسه، وأن شيئاً

---

(٢١) يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ص ٢٦٥.

ينبهنا عند انتهائه.. إن لحظة الصدمة الداخلية التي تنبئنا بالحل هي التي تحمل الأفراح الذهنية الحقيقية، أفراح الإخصاب»[22]. ولذلك قال ڤاليري بدراسة المثيرات الخارجية أو الحالة النفسية والفكرية المعرّضة لحدوث الالهام، حيث أن بعض الأفكار العميقة تدين بأصولها إلى حضور بعض الصور اللغوية في الفكر، وحضور الأشكال اللفظية الفارغة، وحضور نغمة معينة تتطلب مضموناً معيناً.

ويقول «شارل لالو» بأن الالهام خصوبة فريدة في الوظيفة الكلية لانشاء الأبنية، والوظيفة المتخصصة في تقنية معينة[23]. ويعود بنا «شارل بودلير» إلى السمو والرفعة اللذين لايتوافران في واقعنا اليومي المباشر، ويرى أن مايخلقه الفكر هو أكثر حياة من المادة، ويقرّر أن «مبدأ الشعر هو الطموح الإنساني إلى جمال سامٍ، وتجلّي هذا المبدأ يكمن في الحماسة، في انخطاف الروح»[24]. وإذ يعرّف «بالدوين» الالهام بأنه «اشراق الذهن أو تنبهه، الذي ينظر إليه كأنما هو آتٍ مما وراء الطبيعة»[25]، يتخذ «دي لاكروا» خطوة باتجاه التحديد، حيث يزيد على ذلك : أن ميزة الفنان ليست في أن يقف مسلوب الارادة أمام سيل الالهام، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع الإمساك بهذه الإشراقات وتأمُّلها.

ومن الذين يرفضون الاعتراف بوجود الالهام الغامض ـــ أصلاً «ادغار آلن بو» الذي يجزم بأن عملية الابداع موجَّهة من الألف إلى الياء، توجيهاً مشعوراً به، ويقدم رأياً استبطانياً في ذلك، يخالف فيه نتائج جميع

---

(٢٢) بول ڤاليري : الخلق الفني ص ٢٢.

(٢٣) Lalo : Introduction à l'Esthétique, p.92.

(٢٤) جان بول سارتر : بودلير ص ١٩٧.

(٢٥) مارتن هيدجر : هيلدرلن وماهية الشعر ص ١٥٨

الاختبارات والدراسات التي أجريت على المبدعين، ومع ذلك فهو يقول : «لم يكن الشعر هدفاً بالنسبة لي، بل هوى. و ينبغي تشريف الأهواء، إذ لاينبغي ولايمكن استثارتها إرادياً رجاء التعويضات الحقيرة أو المدائح الأكثر حقارة أيضاً، الصادرة عن البشر»[٢٦]. مما يجعل زعمه مكابراً، منضوياً مع غيره في نطاق التأملات.

أما الدراسات النفسية العلمية التي تناولت مشكلة الالهام ـ والابداع عامة ـ بالبحث والتجريب، فحديثة نسبياً، إذا ماقيست بظواهر انسانية أخرى تناولها علم النفس بالدراسة والتحديد، كالادراك والذكاء والتذكر وغيرها. ورغم أن أول دراسة منهجية لموضوع الابداع قام بها «جالتون» عام ١٨٨٣م، إلا أن الاتجاه العلمي في هذا الميدان لم ينمُ إلا حديثاً منذ عام ١٩٥٥م، حيث فتحت للبحث آفاق جديدة وتنوَّعت الحوافز والاتجاهات لدى الدارسين والباحثين.

تؤكد الكتابات المتوافرة في موضوع الحديث عن الابداع، والكشف عن ظاهرة الالهام، والتقارير التي وضعت خلاصة لتجارب ومناقشات، أن هنالك أربعة مجالات رئيسة واضحة، يمكن إعتبار كلٍ منها محور دراسة، تغني الموضوع كله، هي: عملية الابداع، الخصائص السيكولوجية للمبدعين، معايير الابداع، المناخ الابداعي. وقد ذكر «سوبر» أن الدراسة الوحيدة التي تم فيها تحليل القدرة التي يتصف بها المبدع، هي ماقامت به «ماير» التي انتهت إلى تحديد عدد من العوامل تدخل في القدرة الفنية، وتتناول المهارة اليدوية،

---

(٢٦) جان روسلو : إدغار آلن بو ص ٦١.

والقدرة على بذل النشاط، والذكاء الجمالي، والخيال الابتكاري، والحكم الجمالي الذي يعتبر طبيعة باطنية لدى المبدع[٢٧].

وأشهر مقاييس التفكير الابداعي التي تعنى بالالهام، ماوضعه «جيلفورد» في «نظرية بناء العقل» التي تضمّنت تخطيطاً يضمُّ قرابة خمسين عاملاً ــ قابلة للزيادة ــ تصنَّف في خمسة أنواع من العمليات العقلية هي: العوامل المعرفية، عوامل التفكير الموجه، عوامل التفكير المتشعِّب والتقويم والحكم، عوامل الذاكرة.

كما ظهرت مجموعة من الاختبارات أسهمت في كشف العلاقات بين الالهام والقدرات الفردية الأخرى، مثل «اختبار تداعي الكلمات» أو الطلاقة الفكرية، الذى يقيس سرعة استدعاء الأفكار بغض النظر عن أنواعها، بحيث يمكن قياس الالهام، باعتباره ظهوراً فجائياً للتكوينات الجديدة. وهنالك «اختبار استعمالات الأشياء» الذي يكشف عن الاستعمالات النادرة غير المعروفة، مما يعبِّر عن الأصالة[٢٨]. وقد استطاع «كوكس» بدراساته العباقرة أن يؤكد بشكل عملي، أن العبقري إنسان ذكي، متميِّز الذكاء، وليس متميِّزاً بالذكاء على الآخرين من الناس الأسوياء[٢٩].

وبالرغم من أن «بليخانوف» عمد لاعطاء تفسير مادي لظهور «التصورات الجمالية في المجتمع البدائي» من وجهة نظر المادية التاريخية، فهو قد ركز اهتمامه كله على الناحية الذاتية في الموضوع، تاركاً المصادر المعرفية

---

(٢٧) انظر: عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب ص ٣٦ ومابعدها.

(٢٨) حلمي المليجي : سيكولوجية الابتكار ص ١٤١.

(٢٩) سعد جلال : المرجع في علم النفس ص ٣٩٢.

الموضوعية للشعور بالجمال، والدافع إلى الابداع(٣٠). ورأى «ستولوفيتش» في كتابه «الجمالي في الواقع والفن» أن النشاط العملي للانسان هو الأساس الذي يقوم عليه توكيده الروحي لذاته في الواقع، أي فهمه لامكاناته وقواه الانسانية ولقدرته على الابداع.

إلا أن عدداً كبيراً من السيكولوجيين تبنّى فكرة وجود «مراحل أو عمليات» للتفكير الابداعي، بحيث يُعدُّ الالهام واحدة منها. مثال ذلك تحليل «دالاس» للتفكير الابداعي في مراحل أربع هي: الاستعداد، الحضانة، الالهام، التحقق. وقد أجرى مفكرون كُثر بحوثاً تناولت العلماء والفنانين والأدباء، على هدي هذه الفكرة، التي ترى أن الاشراق أو انبثاق حل المشكلة بعد تعذُّره، هو نتيجة ترك المشكلة جانباً وإعطاء الذهن فرصة للاستراحة، بعد التشبُّع بالموضوع تشبعاً كاملاً، فيتخلص من مجرى التفكير الخاطىء أو اتجاهه، في الوقت الذي يستمر فيه نشاط تحت الشعور.

وقد أوضحت دراسة «سبيرجون وآرمسترونغ» للصور الخيالية في «مسرحيات شكسبير» أن العمل الأدبي أو القصيدة الشعرية، لايبزغ فجاءة، بل يكتمل بالتدريج، مع اختمارات كثيرة واشراقات عديدة. وهذا هو مادلّت عليه التقارير الاستبطانية التي جمعها «روسمان» من المخترعين. وقد فضل «فيناك» القول بأن الالهام ومكونات الابداع الأخرى لا تتسلسل في مراحل، بل هي عامة متتابعة. ونظر «فرتهايمر» إلى الابداع نظرة كلية، إلى النموذج الشامل الذي يكوّن الانتاج النهائي(٣١).

---

(٣٠) بوسبيلوف : تطور نظرية الفن في روسيا ــ مقال.

(٣١) انظر: عبد الحليم محمود السيد : الابداع والشخصية ص ١٠٠ ومابعدها.

رائد التحليل النفسي :

فاذا انتقلنا إلى تفسير مدرسة التحليل النفسي، وجدنا «سيغموندفرو يد» لم يحدِّد في نظريته الالهام، بشكل واضح ومميِّز، بل درسه باعتباره نتاجاً لاشعورياً يعالج من خلال تفسير الابداع. وقد رأى أن النشاط الفني موزَّع بين قوى ثلاث: الهو والأنا والأنا الأعلى. فالهو هو الجزء اللاشعوري من النفس، ويحوي غريزتين متحاربتين همـا: «غريزة الحياة أو الحب ـ ايروس» و«غريزة التدمير أو الموت». ونظراً لسيطرة «مبدأ اللذة» على «الهو» ينقصه التنظيم الذي يمكّنه من تحديد طرق تفريغ اندفاعاته، هذه الطرق التي تعتبر من وظائف «الأنا» الذي ينمو من «الهو» و يستقل عنه في جزئه المنظَّم. يحاول «الأنا» المحافظة على حياة المرء الشعورية منظمة، فينمو «الأنا الأعلى» من «الأنا» و يقوم بمهمة الرئيس[٣٢]. و بقدر ماينفصل الأنا الأعلى عن الأنا أو يعارضه، يكوِّن قوة ثالثة ينبغي على الأنا أن يعمل لها حسابها[٣٣].

هذه الثلاث القوى دائمة الصراع فيا بينها، وتتجلّى محصلة الصراع في سلوك الشخص في أي موقف. ولهذا الصراع وسائل يصل بها إلى تكوين المحصّلة، يسميها فرويد «الآليات». مثل :الكبت والتحويل والتسامي والنكوص، وغيرها. وقد اعتبر فرويد الابداع عملية «تسامٍ أو إعلاء» لوجود رابط لدى الانسان بين «الدافع للبحث» و«الدافع الجنسي» الذي يكبت بسبب النظم الاجتماعية، ويُغمر جزءٌ كبير منه في اللاشعور، مما يؤدي إلى ظهور المخترعات الجنسية أو الشبقية في اللاشعور «متسامية»، أي أنها تسعى

---

(٣٢) ملتن متغسل : ميادين علم النفس ج ٢ ص ٩٨٤.

(٣٣) سيغموند فرويد : الموجز في التحليل النفسي ص ١٧.

نحو غايات مقبولة اجتماعياً وغير جنسية ظاهرياً. ويتم ذلك عن طريق الطاقة النفسية «ليبدو» التي تحرِّض اللاشعور على إبراز مخترعاته على شكل ترابطات جديدة ومقبولة اجتماعياً.

ومن الممكن أن نفترض هنا ـ وهذا مالم يفعله فرويد ـ أن ظهور التكوينات على شكل دفقات لاشعورية إلى ساحة الشعور، قد يكون ناتجاً عن ارتباط دافعي «البحث» و«الشهوة الجنسية» فيكون هذا هو ماندعوه باسم «الالهام». فرويد لم يوضح شيئاً من هذا في حديثه عن طبيعة تكوين الالهام، ولم يذهب إلى تأويلي، لذلك بقي تحديد الالهام ـ بالذات ـ عنده في مجال التساؤل النظري الغامض. كما لايخفى أننا لانملك أي تأكيد تجريبي على «المقولة» الفرويدية بوجود «ترابط» دافع البحث والدافع الجنسي. ورأي فرويد يرتكز على المصادرة القائلة بأن «الحياة النفسية لاتتسم ـ خلافاً لما هو شائع ـ بذلك القدر الكبير من الحرية والنزوة، بل لعلها لاتتمتع بقلامة ظفر منها. فما نسميه في العالم الخارجي بالمصادفة يتحول في نهاية الأمر ـ كما نعلم ـ إلى قوانين، ومانسميه في الحياة النفسية بالنزوة يرتكز ـ بدوره ـ إلى قوانين وإن كنا لانحدس بها إلا على نحو غامض»(٣٤).

وقد حاول مفكرنا رائد التحليل النفسي في دراسة عن «ليونارد دافينشي» أن يحدد الأسباب اللاشعورية التي تفضي إلى السلوك عند الفنان خاصةً، فرأى أن معظمها مؤلف من رغبات جنسية وصراعات ترتبط بعُقد ـ مثل: عقدة أوديب أو المحارم ـ تظهر في الطفولة، ولاتسمح لها النظم الاجتماعية بتحقيق الاشباع، فيؤدي ذلك إلى «كبتها» في اللاشعور، في

(٣٤) سيغموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن ص ٧ وتاليتها.

الوقت الذي يخيَّل فيه أنها انتفت أو نسيت تماماً. لكن الحقيقة ــ كما يرى فرويد ــ أن هذه الرغبات الجنسية ظلَّت تعمل، بطريقة غير مشعور بها، على توجيه سلوك الفرد خلال مراحل حياته المختلفة.

يقول فرويد بأن التفكير اللاشعوري يميل إلى استخدام مادة مجردة ونظرية ومنطقية مأخوذة من حياة اليقظة، ويحوِّلها إلى صور مادية، وكثيراً مايتجاهل أو يشوِّه المعنى العقلي بأن يضع مكانه صلة حسية بحتة، مثل الصلة بين ألفاظ متشابهة الأصوات، وهي صلة تبدو سخيفة وبعيدة الاحتمال على مستوى العقل الواعي، مما يجعل التفكير اللاشعوري عتيقاً(٣٥). وتبعاً لذلك التفسير الذي قدَّمه فرويد يبدو الفن: هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة، مادام في استطاعة الفنان، عن طريق آليات الابداع الفني، أن ينتج شيئاً يكون فيه مايشبه اشباع رغباته الجنسية. ويشير إلى أن لدى المبدع قدره سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه، بحيث تجيء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً. ونظراً لما يقترن بهذا الانعكاس الفني لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع أو اللذات، فان مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تختفي، بالقياس إلى مايجيء معها من إشباع. وهكذا يجني الفنان، عن طريق التعبير الفني عن أحلام يقظته، مالم يكن قادراً على تحقيقه من قبلُ إلا في الخيال، ونعني بذلك الشرف والقوة وحب النساء(٣٦).

إلا أن فرويد ــ الذي رأى الفنان شبيه العصابي، والنرجسية طابعاً أساسياً في نتاجه الجمالي والفني ــ لم يقدِّم أي سبب مقنع ــ بمعنى

---

(٣٥) انظر : توماس مونرو ' التطور في الفنون ج ١ ص ٥١٧.

(٣٦) انظر : سيغموند فرويد : مدخل إلى التحليل النفسي.

الكلمة ــ لاتجاه «الدافع الجنسي» إلى «التسامي» بعد«الكبت» في حالةٍ ما، دون سائر الحالات، كحالة «دافينشي» التي درسها مثلاً. كما أنه لم يقدم المسوّغ الذي يجعل نتيجة الكبت ابداعاً، وليس حالة عصابية. كما أنه أقرَّ بأن منهجه غير قادر على الدلالة إلى أسباب الاستعداد للتسامي، حيث رأى إمكانية رجوع ذلك إلى «خصائص عضوية»(٣٧). هذه الأمور الأساسية الخطيرة تجعل التعليل بالتسامي في النظرية الفرويدية قريباً من التعليل اللفظي، ويبقى تفسير الالهام ــ عند فرويد ــ بنشاط اللاشعور مفتقداً الاثبات التجريبي.

المدارس المحدثة :

وقد كان ذلك سبباً في اعتراض مدرسة التحليل النفسي الحديثة على تسويغات فرويد وتفسيراته، حيث اختلف إطار النظر إلى الالهام فيها، ولاسيما عند «شاتشتل» الذي رأى في الابداع «فعل نكوص في خدمة الأنا». وقرر «كريس» أن «يستخدم الأنا العمليات الفطرية، ولكن دون أن يطغى عليها أو تقهره». ولهذا عرَّف «كيوبي» الشخص المبتكر بأنه الذي «في وسعه أن يستخدم بوسيلةٍ ما ــ ماتزال عَرَضية حتى اليوم ــ وظائف ماقبل الشعور، بطلاقة أكثر من الآخرين الذين يتساوون معه في مواهب مازالت كامنة»(٣٨).

فمدرسة التحليل النفسي الحديثة تنكر معنى اللاشعور في العمل الابداعي، وتردُّه إلى ماقبل الشعور، أي تنقل الاهتمام من الهو إلى الأنا،

---

(٣٧) سيغموند فرويد : ليونارد دافينشي ص ٨٠.

(٣٨)و(٣٩) انظر : حلمي المليجي : سيكولوجية الابتكار ص ١٢٣ وتاليتها.

مما قد يساعد في الوصول إلى نتائج أكثر اتصافاً بالدقة والصحة، وأقرب تناولاً إلى التأكيد الواقعي. وقد أشار كيوبي إلى أن «افتراض اللاشعور هو منبع دوافع الابداع ومصدر الإلهام العظيم في حياة البشرية، قد أدى إلى استنباط كثير من الكليشات الخاطئة»(٣٩).

ولو انتقلنا إلى «كارل غوستاف يونغ» أحد المنشقين عن فرويد، الذي أسس مدرسة علم النفس التحليلي، وجدناه يعدُّ الابداع عملية نفسية يحوِّل بها صاحبها «المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية» إلى موضوعات خارجية قابلة لتأمل الآخرين. ويرى أن حياته لايمكن إلا أن تكون مليئة بألوان «الصراع» لقوتين داخليتين فيه، هما: «الميل البشري إلى السعادة والرضى والاطمئنان في الحياة» و«شوق جارف للابداع قد يذهب بعيداً، إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية»(٤٠).

وقد ردَّ يونغ مصدر الابداع إلى اللاشعور أيضاً، لكن اللاشعور عنده يتألف من قسمين: أحدهما «شخصي» والآخر «جمعي» انتقل بالوراثة إلى الشخص، حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف، وهي مايسميه «النماذج البدائية». واللاشعور الجمعي ـــ كما يرى يونغ ـــ هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة. أما سبب العامل الحاسم في الابداع فهو «انسحاب الليبدو» في الحالة الحاضرة من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقاً بها في الخارج، لأن هذه الرموز لم تعد صالحة لأداء مهمتها بسبب مايحدثه تطور المجتمع من أوضاع. وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه الليبدو إلى داخل الشخصية، وقد «يثير أعمق مناطقها، فتبرز كوامن اللاشعور الجمعي، التي يشهدها

---

(٤٠) Jung : The Integration of the Personality

الأشخاص العاديون في أحلام النوم، و يشهدها العباقرة أو الفنانون في اليقظة»[41].

هذا هو ميكانيزم الالهام عند يونغ، الذي قال بأن الليبدو «يتعلق» بذلك البعض الذي برز من كوامن اللاشعور الجمعي، و يز يده بروزاً بأن «يمليه» على الفنان «ليخرجه» في أعماله الفنية «رمزاً يبدو أمامنا في وضوح الشعور» فلا نلبث أن «نتعلق به بدلاً من الرمز المنهار». وهكذا.. تبدو حالة الالهام الموصوفة ــ عند يونغ ــ ميزة المبدع الأصيل، لأنه يطّلع فيها على مضمون اللاشعور الحمعي، الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشر ية، بوساطة «الحدس»، فيعمد إلى «اسقاط» ذلك المضمون في رموز جديدة. و يكون الرمز الجديد حياً، ومحمّلاً بالمعاني، وهو يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية: الحدس، في الوقت الذي يصدر فيه عن أكثر حركات النفس بدائية: الاسقاط، لكي يكون في مقدوره أن يمسّ في الانسانية وتراً مشتركاً. بالحدس يصل المبدع الأصيل إلى الوتر المشترك، وبالاسقاط يحدّد مشهده ويخرجه من نفسه في هيئة شيء خارجي هو الرمز.

لقد عدَّ يونغ «الحدس قوة فطر ية مميزة للفنان» من دون سائر الناس، وجعل الاسقاط يعتمد على الهويّة العتيقة بين «الذات» و«الموضوع»، لأن التفرقة بين «الأنا» و«العالم» لم يعرفها البدائيون، فهم لم يدركوا العالم كادراكنا إياه، بل باعتباره كائناً عظيماً تشيع فيه الحياة؛ الأمر الذي يعني أن عملية إسقاط ــ بطر يقة تلقائية أو سلبية ــ كانت تجري لديهم، حيث يسقطون حيو يتهم وأحاسيسهم على مشاهد وظواهر الطبيعة.

---

(٤١) Jung : Modern Man inSearch of a Soul, pp.201.

إلا أن يونغ قدّم ماقدمه معترفاً منذ بداية دراسته العمل الفني، بأنه نتاج صادر عن ضروب عديدة معقدة من النشاط النفسي، على الرغم من اتصافه بصبغة إرادية شعورية واضحة، أو اشتماله على بعض مايساعدنا في فهمه. وقد رأى أن فعل الابداع ــ ككل ــ سيظل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشري، لما يمتاز به من تلقائية، وأن من طبيعة الابداع أن لايثبت للمعرفة العلمية. لذلك أدّت دراسات يونغ في الحدس والاسقاط، والابداع عامة، إلى القول بضرب من «المشاركة الصوفية» التي تمثّل مستوى خاصاً من الخبرة، يصبح فيه «الانسان» هو الذي يعيش وليس «الفرد»، وفي هذا من الغموض والصعوبات النظرية مافيه.

اقتراح تأصيلي :

والآن.. بعد استعراض أهم الدراسات والآراء حول الالهام في الخلق الفني، يمكننا القيام بملاحظة الواقع الشخصي، بغية الوصول إلى حصر نقاط الارتكاز الأساسية لهذه الظاهرة، وتتبع سيرورتها منذ بدايات التأثير الفاعلة، حتى تحويلها المختزنات والمواد الأولية الخام والمعطيات، بوساطة طرق التعبير، إلى وسائل لنقل أفكار الشخص «المبدع» أو مشاعره أو احساساته وإدراكاته إلى «المتلقي».

فنحن نجد حياتنا الاجتماعية الزاخرة تعرض علينا ــ فيما تعرض ــ تبعاً لظروف متغايرة يمكن تتبعها، مثيرات من شأنها أن تضعنا بشكل أو بآخر في «موقف احباطي» يزداد توتره، حتى يسبب في حالتنا الانفعالية هيجاناً يحرك لدينا مجموعة من المختزنات العاطفية والفكرية المترابطة ــ بالتشابه أو التضاد. وقد يكون سبب الهيجان فكرة تعود بنا، عن طريق الترابط وأحلام اليقظة، إلى خبرات وعواطف ومواقف سابقة، فتسبب نوعاً من الألم أو

الفرح لدينا، أو النفور أو التحبيذ أو الرضى أو الاستنكار.

موقفنا الانفعالي هذا، يكون غير متميِّز ــ في غالب الأحيان، وغير مركز على شخص بعينه، أو حالة دقيقة بذاتها، بل هو عام. فحزننا حزنٌ من كل ألم ومؤلم، وثورتنا على كل ظالم وظلم، وحبنا لكل جميل وجمال... الخ. هنا يدرك الفرد موقفه الاحباطي الذي تتزايد حدَّته شيئاً فشيئاً، فتسعى العضوية إلى التخلص من الطاقة الناجمة التي تهدِّد الشخصية بفقدان التوازن.

وإعادة التوازن ــ الخلاص، تتم عن طريق آلية بدائية نفسية، تؤكد تفرُّد «الشخصية» بالرد العدواني على المنغِّصات أو الإساءات، أو مايعصف بتوازنها من الموضوعات الخارجية، مما يبرهن على حال «التماسك» ويدعمها. وانتقاء أو اختيار أسلوب الرد ونوعية مداه وكيفيته، ومايمثله ذلك من كشف، هو مانسميه «الالهام». لكن ذلك الردَّ لايتجلّى على شكل سلوك صريح، تجاه الآخرين أو الأشياء المتعلقة بهم ــ على مستوى التعبير أو التشكيل ــ وإنما يكون سلوكاً رمزياً أو خرافياً، يتمثل في استخدام المبدع مادة أولية (لغة، صوت، صلصال، لون) لايجاد مخلوق ــ فعل، كائنٍ ما، يشهد على وجود الأنا وفاعليتها وقدراتها، وكل مايتصل بموضوعات الحفاظ على الكرامة والمكانة والاحترام والتفوق والقدرة والتميُّز، وغير ذلك مما يرضي الأنا الأعلى.

والجهد المبذول في «الخلق» الذي ذكرناه، من حيث هو إيجاد تأثير لامادي في شيء مادي، كفيلٌ بتصريف «الطاقة الفائضة» وتحقيق الارتياح والتوازن. والنتاج المتحصِّل ــ المُبدَع يحقق عند صاحبه الشعور بالفرح والنصر، ويكسبه الاطمئنان وفيض لذة الخلاص مما يهدِّد الشخصية بالخطر، فيشعر بالتجدُّد أو بأن عبئاً قد نزل عن كاهله.

ولابد من الاشارة إلى أنني :

أعتبر «الالهام آلية دفاعية» على نحو ماتقدم ذكره، تحدث تحت «رقابة الشعور» على المختزنات النفسية، مهما تكن المنابت التي تفد منها، سواء في ذلك مايشار إليه بمحتويات الهو والأنا والأنا الأعلى، ومهما تكن النسب في ذلك مختلفة؛ الأمر الذي يكشف عن سبب جدَّتها وابتكاريتها. وهذا يعني أن التفسير الذي أقدمه للالهام لاينطلق ـــ أيضاً ـــ من تقسيم «الجهاز النفسي» إلى مناطق، أو تفصيل مساحاته طبوغرافياً ـــ كما فعل فرويد وأتباعه وغيرهم ـــ وربط ذلك باثبات «الفيزيولوجيا» لهذا الغرض «الفلسفي» أو المسلَّمة ـــ كما يقول فرويد في «موجز التحليل النفسي».

أما خصائص وطبيعة الالهام، والحدود التي يمكن تمييزه بها، وطرق الارتكاز النفسية التي يعتمدها، فيمكن تتبعها من خلال تعريفنا الالهام بأنه:

أ ـــ موقف : فهو حالة نفسية تدعو إلى القيام بحركات على مستوى العضوية، وتشترك بذلك قوى عقلية عديدة (الذاكرة، التخيل، الذكاء ...) بحيث يتحصل لدى الفرد المبدع مشاعر وعواطف معينة، في وضع معين.

ب ـــ دفاعي : لأنه يتم رداً على موقف احباطي، فيشعر الشخصية ـــ الذات بتماسكها، نتيجة تخلصها من تأثير الأشخاص والموضوعات والمواقف والضغوط الخارجية، التي تشكل إعاقات بالنسبة لها.

ج ـــ فجائي : لأن تهديد الذات فيه يظهر واضحاً، بحيث يفرض الاسراع في انقاذها.

د ـــ فعَّال : لأن الشخص يلجأ إلى احداث تغييرات في العالم الخارجي، عن طريق استخدام أدوات سبق له التمكن منها، وبمهارات متميزة

تتغير بحسب الظروف والأحوال والمعطيات.

هـ ــ مريح : إذ أن الجهد المبذول يساعد العضوية على التخلُّص من فائض الطاقة الناشيء عن الموقف الاحباطي، ويعيدها إلى حال التوازن والتكيُّف مع الوضع الجديد، ويحقق الشعور بالراحة والهدوء.

و ــ ابتكاري : لأن الحل الذي يتوصل إليه بغية التكيُّف، يكون مختلفاً عما هو مألوف، في الوقت الذي يكون شبيهاً به. ويظهر تآلف الأوليات بشكل طريف، لعدم خضوعها ــ تماماً ــ لطرائق التنظيم المعتادة المألوفة الشائعة، مما قد يظهر التأليف غريباً أو معتسفاً أو لا معقولاً في كثير من الحالات، كما قد يظهر مكروراً ومتشابهاً لدى الشخص الواحد في مرات عديدة.

الالهام ــ كما أراه ــ بالتعريف : آلية دفاعية شخصية، غرضها توكيد الذات تجاه نفسها، فهو حالة سلبية في بدايته، فاذا وصل إلى ذروة الاشتداد تحوَّل إلى حالة إيجابية، تتجلَّى في استخدام الأدوات والمواد لإحداث تغيير في العالم الخارجي، وهو شكل من أشكال التكيف التي يلجأ إليها الفرد ــ تلقائياً ــ عندما يواجهه موقف باعاقة. ويظهر الالهام ــ أوضح ظهور ــ عند الذين امتلكوا مقداراً معيناً من المهارات والاطلاعات كافياً، ضمن أسلوب تعبيري معين، بحيث تشغلهم بعض الممارسات فيه، فاكتسبوا القدرة على خلق تكوينات جديدة تتصل بهذا التشكيل أو التعبير مما عداه.

والالهام ــ وقت التحوُّل إلى فعل ــ ذو صبغة عدوانية فوقية، لأنه يخلِّف لدى المبدع ــ بما هو شخص فرد ــ شعوراً بالترفُّع من الآخرين أو التعالي عليهم أو التفرُّد عنهم، ويشعره باللذة نتيجة التخلص من تلك الميكانيزمات التي دفعته إلى مثل هذا التفريغ، في هذه الحالة. اذا.. تختلف

درجة الجودة والجدّة من نتاج ابداعي فني إلى آخر، بسبب الظروف والأحوال الزمانية والمكانية المرافقة، والمؤثرات الخارجية (طبيعية، اجتماعية) والداخلية (جسدية، نفسية، عقلية). وليس من الضروري أن يكون شعور المبدع ــ تجاه حصيلة إلهامه، نتاجه الفني ــ هو الرضى دائماً، بل يتغيرّ موقفه من نتاجه بالدرجة، من حيث قبوله أو رفضه: من حال التبنّي التام والاعتزاز به، إلى حال التنكُّر التام والهرب منه أو الاغراض عنه، مروراً بجميع الحالات الممكنة بين هذين الموقفين النقيضين. إلا أن النتاج الفني ــ في جميع الحالات ــ يبقى شيء صاحبه الخاص، نتاجه الذي يميزه و يفرده ويحدده من خلال الآخرين، باختلافه عنهم.

والالهام ليس وحده دليل الابداع ومسوِّغه الوحيد، إنه ليس هيكله العظمي التام، إذ أن هنالك عدداً من العوامل والإرادات والمخططات والأفكار المشتركة، تؤهل الشخص لجعل نتاج إلهامه نتاجاً فنياً مبدعاً. كما أن الالهام ــ بما هو آلية دفاعية ــ قد لايتضح في كل حالة ابداعية على حدة، ولاسيا في الحالات التي تقتصر فيها الجدّة على الأشكال أو المضامين التي تمتح من نتاج سابق أو تتوجّه إليه. وتوافر الإلهام لايفرض تماثلاً في موضوعات الابداع في الدرجة، بشكل حتمي قابل للتحديد مسبقاً؛ لكون كل نتاج نسيج وحده، مشروطاً بعوامل خارجية وداخلية تقع في إطاري شروط الزمان والمكان.

فالخصائص المشتركة التي نراها تتكرَّر في أعمال المبدع الواحد، ليست هي نتاج الالهام، بقدر ماهي نتاج التقنيات والمخططات والمطالب العقلية والغايات التي يتوخّاها، إلى جانب طموحاته وثقافته والعوامل النفسية التي تكوّن حالته.

كما أن تيار الأفكار في الالهام يتحلّل من أكثر الروابط المنطقية والعقلية المحددة التي يجب مراعاتها، بسبب طواعية موضوعه، لذا تصادفنا في الفنون حشودٌ هائلة من الرموز والعلاقات اللامعقولة، وقد وجدت لنفسها ــ بشكل أو بآخر ــ تسويغات وتفسيرات تدعم وجودها أو تحافظ عليه. وتزداد درجة اللامعقولية هذه، وضوحاً واتساعاً، بازدياد حجم ثقافة المبدع واطلاعاته ومعارفه المكتسبة وخبراته وذكرياته، إلى جانب حالته العضوية والنفسية، بحيث تتفاعل جميعها، وتتراكب على نحوٍ جديد، يبزغ حينما تتوافر له الظروف المناسبة أو تستدعيه، بمعنى أن يصبح مصدراً لصراع نفسي يؤدي لجعل الفنان في موقف احباطي، يتجلّى في مقاومة الذات أسرَ الاحتفاظ باعاقاتها أو تأسينها.

وفي استطاعتنا تحويل مجرى الالهام، وإيقافه لفترة من الزمن تطول أو تقصر، وخفضه أو زيادته بالدرجة، بوساطة وسائل عديدة، فيشكّل ذلك ــ بدوره ــ دفعاً أو كفّاً، إذكاء أو إعاقة لفاعلياتنا ودوافعنا، يمكن أن يكشف عنها بدراسات تجريبية وتحليلية، وتحتاج إلى ملاحظة ورصد وعناية، حيث أنها تساعد في إغناء معرفتنا الحالية بموضوع الابداع، وتثري معلوماتنا عن الخلق الفني ومايتعلق بذلك من قضايا تثار بين حين وآخر، في مجالات الفنون على اختلافها، ولاسيا في نطاق الأدب.

دوافـع الأدب

الأدب نشاط فني يبدع أثراً ما، و يدخل الأديب في نتاجه وجوده، لأنه يخلطه بدمه ولحمه، و يشكّله على صورته أو شبهه؛ وكلما ازدادت فردية الأثر الأدبي، كان النشاط الفني أكثر قرباً من الابداع.

لكن النشاط بجميع أنواعه لايتوافر لدى الانسان، ولايصرف، دون ضوابط ونظم؛ منها ماهو جسدي وماهو نفسي وماهو عقلي، تتكامل في الصورة النهائية المبدعة. وكل دراسة للأدب يجب أن تأخذ على عاتقها مهمة الكشف ــ ولو بحدٍ أدنى ــ عن الأصول المتداخلة في عمليات ولادة الأثر الابداعي ــ الأدبي. لأن معرفتنا بظروف ذلك ومكوناته وأسبابه وعناصره المكوّنة، تساهم إلى حدٍ بعيد في معرفة الانسان نفسه، من حيث هو كائن فاعل ومنفعل تنتظم حياتّه الاجتماعية مجموعة من التقاليد والأعراف والعادات، بعضها يلاقي لديه قبولاً أو هوى في نفسه، وآخر يشكل ضغطاً أو عائقاً في طريقه يحول دون تحقيق رغباته أو إرواء دوافعه. و يترتب على ذلك «صيغة فردة» من المواقف تجاه الناس والهيئات والمثل السائدة، تظهر ــ فيما تظهر ــ من خلال مدى ودرجة انخراطنا في الحياة الاجتماعية، وطرق التعبير عنها، وكيفية النظر إلى معطياتها وتقويم مسيرتها نحو المستقبل.

الطاقة النفسية :

وسأعرض فيما يلي تفسيراً نظرياً موجزاً، أقترحه بمثابة دليل لدراسة

النتاج الأدبي السلوكي، ومايتعلق به من تحويل «مشاعر اللذة» إلى «مشاعر ألم» وبالعكس، في التجربة الابداعية. فهو صوغ ٌلنتائج محصّلة عن تتبُّع جهود وآثار المبدعين العرب، أدى التركيب في موضوعاتها الدرسية المبتكرة إلى تحديد وجود«ظاهرة مميزة»في الأدب العربي.وأركّز في هذه المحاولة المقترحة على النظر إلى المشاعر المختلطة المتداخلة لدى الانسان المبتكر، من حيث أن لها الفضل الأكبر في قذف الأثر الابداعي، من حيِّز الفكرة إلى مستوى الواقع التعبيري، بوساطة الأداة الفنية: اللغة واللون والصوت والحركة، باعتبارها أبرز مايربط بين انتاج الأدباء العرب، ولاسيما الشعراء منهم، على مرِّ العصور.

وإذا أردنا الوصول إلى حقيقة هذا الوضع، فلا بد أن نبدأ بتتبع عملية التعبير من أدنى المستويات التي تتخذها، أعني التغيُّر البيولوجي، ثم الحركة الفزيولوجية التي تنشأ عن ذلك، فالحالة النفسية والعقلية الفاعلة التي تصوغ الأثر الأدبي، بشكله الابتكاري الذي يعدُّ بمثابة الدليل المادي على «القدرة» لدى شخص دون آخر. فقد أصبح من المؤكد علمياً أن الأغذية التي نتناولها، تسبب توافر كمية كبيرة من الطاقة في أجسامنا، فتحرِّك لدينا حياتنا النفسية العامة. وتستمد هذه الطاقة مما يطلق عليه اسم «الأيض الحيوي» أي عمليات الهدم والبناء في الجسم.

فإذا لاحظ الشخص منا نفسه، وجد أن تلك الطاقة تصرف ــ على المستوى السلوكي ــ تبعاً لأسلوبين مختلفين يحققان «توازن الشخصية» ومشاعر الهدوء، التي تكون مصاحبة ــ عادة ــ باللذة أو الألم. يضم الأسلوب الأول لصرف الطاقة ــ بحسب التصنيف الواقعي الاجرائي ــ جميع الأفعال والسلوكات التي يمكن وصفها «بالبنائية أو الانشائية» وهي تترك لدينا «مشاعر اللذة». وللدلالة على هذا النوع من الطاقة، التي تدفع

«غريزة الحب ــ ايروس» لأجد أكثر مناسبة من اللفظة اليونانيه «ليبدو» التي أطلقها عالم النفس «سيغموند فرويد» لتفيد معنى «الشهوة» عامة، وذلك دون أن أتبنّى نظرية فرويد في التحليل النفسي، ومايترتب عليها من طرائق وتفسيرات للنتاج الابداعي بشكل عام، والأدب خاصة، مما كنت قد عرضت له في الحديث عن إلهام الخلق الفني.

أما الأسلوب الثاني في صرف الطاقة النفسية ــ بحسب التصنيف الواقعي الاجرائي ــ فيضمّ الأفعال والسلوكات التي يمكن وصفها «بالهدمية أو الفصمية» وتخلّف لدينا «مشاعر الألم». والطاقة المحرِّكة لذلك أدلُّ إليها باصطلاح «ديدندو Dydenedo » التي استنبطتها من أصول عربية وانكليزية ولاتينية. فهي تتضمن اللفظة العربية «الدّيْدن» بمعنى العادة، واللفظة «الدَّدَن» بمعنى اللعب أو التفريغ الانفعالي لتحصيل المتعة. كما أنها اختصار جامع مستمد من العبارة الانكليزية « The Dynamic Death of our Needs» مضافاً إليها الاطلاق الحرفي « Do » المقابل لما في اللفظة اللاتينية « Libido »التي كان فرويد قد بيَّن الحاجة الى وضع لفظة مقابلة لها، تدل على الطاقة التي تدفع إلى الهدم أو مايسميه «غريزة الموت»(1)، نظراً لتعلّق ذلك بأحد الجوانب الهامة من الحياة النفسية،والنتائج المترتبة على نشاطاتها.

وقبل المضي في ترتيب النتائج التطبيقية لهذا المذهب، في جوانب مختارة دون اعتبارات خاصة، في أدبنا العربي؛ لابد لي من إشارة إلى أن «غموض الكيفية» التي يتم بها صرف الطاقة بأسلوبيها المذكورين، وهي تختلف عن كيفية تحريك العمليات النفسية العامة، هو أساس هام من أصول الدلالة على ذينك الأسلوبين عندي، وليس أمراً عارضاً يفرضه واقع مايملك علم النفس من معلومات حالياً في هذا الشأن. كما أنه يمكننا أن

(1) انظر سيغموند فرويد: : موجز التحليل النفسي ص ١٨ ومابعدها.

نلاحظ ــ بسهولة ــ خضوع الطاقة النفسية لفترات انتظام، تتجلّى في التوازن النفسي والاستقرار الانفعالي، وتخضع لفترات اضطراب تظهر ــ خاصة ــ في حالات الانفعالات الطارئة، ولاسيا الخوف والقلق.

وكذا نشير إلى حقيقة هامة أخرى تتعلق بطبيعة الطاقة النفسية للأسلوبين المذكورين، ألا وهي أن تحوُّل الطاقة من أحدهما إلى الآخر ممكن وميسور، بحسب الحالات والمؤثرات والظروف المرافقة، وقد يتمُّ بشكل بدائي عفوي، أو عن طريق قصدي منظم. ويظهر أثر ذلك في مواقفنا من البيئات والآراء والمشكلات على هيئات متفاوتة، من حيث أن في مقدور الانسان أن يلجأ عادة إلى سلوك ما، بقصد إرواء حاجاته أو تحقيق رغباته، مدفوعاً بطاقاته محرِّكة لفعلٍ أو لآخر.

وقد يحدث تباينٌ ملموس في الموضوع، أو الوسيلة التي يحاول الشخص بها إشباع رغبته أو حاجته، نظراً لقابلية الطاقة النفسية «للازاحة» فيتم صرفها بطرق مختلفة. فالذي لايستطيع إرضاء حاجته لانتاج اللوحات الفنية، قد يتحول إلى مهتم بالفنون التشكيلية، ومن لايفلح في أن يكون حاكماً، قد يتقرَّب من أجهزة الدولة أو كبار موظفي الحكومة المسؤولين. وهذا يعني أنه إذا تعذَّر الحصول على موضوع ما، لغيابه أو لوجود عائق داخل الشخص نفسه، فان الطاقة يمكن استثمارها في موضوع آخر، ثم قد تحدث إزاحة أخرى، فثالثة، ورابعة، وهكذا.. بحيث يمكن إبدال الموضوعات بعضها ببعض.

فاذا كانت الرغبات على المستوى الفكري، الذي يتعلق بالمطامح أو الأهداف أو الآمال البعيدة أو المستقبل المصيري، أو نظرة الشخص الانموذجية لنفسه ومايتعلق بذلك من أمور غامضة؛ غدت طرق صرف الطاقة

المحركة لهذه المشاعر أكثر تداخلاً واشتباكاً وتعقيداً وغموضاً. الأمر الذي يؤدي إلى ظهور سلوكات رمزية مبهمة في هذا الصدد، فتنوب عن السلوكات الصريحة الواضحة، في تحقيق الفعل والخلاص من الضغط المحرِّك لحياة الشخص النفسية، المتعلقة بالموضوع المستأثرة باهتمامه، أو يعتبر عقبة أمامه.

وقد تظهر السلوكات الرمزية على شكل أفكار، يعبِّر بها الشخص عما يراه في الموجودات والكون والمصير الانساني، وما هو مرتبط بذلك أو متصل به، فتحمل في طواياها حشداً من الرغبات والآمال والطموحات غير قليل، مما يشفُّ عن المخايل والمكوِّنات العقلية والعاطفية والاعتقادية لشخص دون آخر، من سماته الخاصة.

السلوك الاجرائي :

ومن هذه النقطة يمكن أن نسلِّط الضوء على تراث الأدب العربي، واستعراض الخطوط الرئيسة لهذه المشكلة في نتاج بعض شعرائه ـــ كمثال تطبيقي ـــ من خلال أردية سلوك ضاف ميَّز حياتهم، منذ فترة غير قصيرة قبل الاسلام، واستمر يضعف ويشتد إلى يومنا هذا، حتى لقد شكل تياراً من «الزهد» لدى كثيرين منهم، فكان شديد الإفراد والتميز والوضوح. ولاأريد بالتزهُّد ذلك السلوك تجاه الوقائع «المادية» الدنيا وحسب، بل سمة جميع المواقف المتخذة إزاء البيئة الاجتماعية أو العالم الخارجي، مما يوصف بالاعراض أو الاستبدال أو التفضيل أو العزوف، أو مايدلُّ على أشباه هذه في السلوك الشخصي، تجاه الآخرين أو المنظمات أو الأشياء أو القيم التي تحكم وجودنا الانساني.

فقد فطن كثير من أدباء العرب قبل ظهور الدعوة الاسلامية، إلى أن رياضـــة النفس وامتلاك زمام الحكمة لايمكن أن يحققا إلا بتخفيف قدرة البدن على الفعل، وجعلِ النفس قادرة على التأثير في البيئة المحيطة بها مباشرة، يقول الشاعر الجاهلي أمية بن أبي الصلت:

كل عيش وإن تطاول يومـــاً

منتهى أمره إلى أن يـــــزولا

ليتني كنتُ قبل ماقد بدالـــي

في رؤوس الجبال أرعى الوعولا

اجعلِ الموتَ نُصبَ عينيكَ واحذرْ

غَوْلةَ الدهرِ إن للدهر غُولا(٢)

ويختلف هذا الوضع عما يسمى «النرفانا» التي تعني الاستسلام التام لتيار الحياة، وعزل الجسد عن كل فعل خارجي، وحفظه في وضع سلبي، بحيث تحقق الذات تركيزاً ذا استقلالية واضحة عن كل مايؤثر في توجيه الانتباه نحو موضوع التأمل.

وقد فطن أولئك الروّاد أيضاً، إلى أن منع الأغذية عن الجسم بالصوم أو الحرمان، سبيل إلى ذلك النوع من التحكُّم في الطاقة النفسية، فكان تيار الاعراض عن الأكل والشراب وتجويع المعدة أسلوباً سلوكياً مألوفاً لدى الحكماء وطلبة المعرفة. وكان قوام تحصيل الحكمة: التأمل وتركيز الشعور حول

---

(٢) الأصفهاني : الأغانـي ج ٣ ص ١٨٠.

نقطة واحدة، وتعطيله أو غيابه عن كل ماعداها، بحيث يستوعب الحياة النفسية كلها حالٌ من الوجد، لاعهد بمثله لمن يستسلم لمجرى العلاقات اليومية ومشاغل الدنيا المتزايدة؛ فيكشف المتأمل أن مايدركه بذلك ليس من جنس مايقع للشخص في أحواله العادية. فعرف الانقطاع عن الحياة الاجتماعية، والانفراد بالنفس، والتحنُّث في الكهوف أو الشعاب، ولقي ذلك ـــ غالباً ـــ تقدير واستحسان العامة من الناس، واعتبر صاحب هذا السلوك ذا «تكوين خاص» أو جرى تصنيفه في «نمط» من الشخصيات التي تتمتع باستعدادات خاصة، وبالتالي تمتلك قدرات خاصة على ممارسة الفعل والتفكير.

وشاع بين الناس أن «الحكمة ميراث الجوع» فغدت مطلباً لكثير من شخصيات المجتمع العربي قبل الاسلام ـــ ثم بعده ـــ ولأعلام الأدباء آنذاك. وكان ذلك تعبيراً عن نتيجة مستنبطة من سلوك عملي «اجرائي» أكَّد علميتها «وليم جيمس» في القرن الحالي، حيث وصل إلى الفكرة القائلة بأن «وعينا اليقظ العادي، أو الوعي العقلي، ليس إلا نوعاً من أنواع الوعي، بينما يقع حوله أشكال من الوعي بالقوة تختلف عنه، يفصلها ستائر في منتهى الرقة»(٣).

وتحولت «جديَّة الفن» في تلك الفترة ـــ في كثير من الأحيان ـــ إلى مآسٍ شخصية، رمت بأصحابها إلى التشهير أو التهجير أو القتل، كما حصل لطرفة بن العبد. إذ كان العمل الأدبي ـــ بأخلاقه الشخصية المبثوثة فيه ـــ يحرِّك صاحبه من أعماقه إلى الحالات الفنية ـــ المتطرفة أحياناً ـــ فتنهك قواه بلارحمة ودون تبصُّر يخشى الخطر الخارجي. وقد عرف جميع الفحول تلك

(٣) وليم جيمس : الموسوعة الفلسفية المختصرة ص ١٣٢ وتاليتها.

«المعاناة» حتى امتصّت القصيدة الواحدة جهود واستمرارية عناية بعضهم سنة كاملة أو مايقارب منها ــ كزهير بن أبي سلمى ــ وأوصدت على مبدعين آخرين نداءات «الآخر» كل باب، إلا عن طريق الوسيلة التعبيرية باستخدام اللغة، من حيث هي «وسيلة متاحة» تتمتع بقدر وافر من الحرية والكفاية في ذلك الحين، إلى جانب أن طبيعة التلقين والتعلم في ذلك الوقت كانت تفرد بعض الناس عن بعض، في مدى ودرجة «اتقان اللسان» وبالتالي رسم بعض الخطوط الأساسية في شخصية الفرد، وتحديد مكانته الاجتماعية في كثير من الأحيان.

الموت موقفاً :

يميل بعض المشتغلين في الأدب العربي إلى القول بأن «طبيعة البلاد الواضحة البسيطة، التي لم تتنوّع مظاهرها، ولم تظهر بعنف في السماء ولافي الأرض، جعلت العربي يحس في بساطة وبلا تعقيد، وبرّأته من الانفعالات النفسية التي تنجم عنها الخيالات الكبيرة، فكان عقله واقعياً، وأسلوبه موجزاً، ومنطقه بسيطاً، وخياله قريباً، وفلسفته سطحية؛ ذلك بأن كل ماأمامه واضح لايحتاج إلى حدس، ولايقتضيه نظراً طويلاً للتفهُّم»(٤). لكن النتائج المحصَّلة من دراسة الآثار العربية القديمة، تظهر غير ذلك. وإذا كنا نتفق مع الرأي السالف على طبيعة البلاد، فاننا نختلف معه في أنها برّأت العرب من الخيالات الكبيرة، ولم تكن بحاجة إلى حدس وتأمُّل. إذ أن مثل هذا الرأي يهمل جميع المؤثرات الثقافية والتيارات الفكرية والعقائد والمذاهب والفلسفات، التي اطلع عليها العرب عن طريق الاتصال بالشعوب المجاورة، أو تأثروا بها خلال تقلُّبهم في الأمصار والبلدان، أو وصلتهم مع بعض

---

(٤) سيد نوفل : شعر الطبيعة في الأدب العربى ص ١٧.

الديانات التي عاشت في البلاد العربية، قبل الاسلام وبعده، وهي ماتزال ـــ بآثارها التي يمكن استنباطها بسهولة و يسر ـــ باقية فاعلة حتى اليوم، باعتبارها جزءاً لايتجزأ من التراث الذي تركه الآباء والأجداد، وتحفل به كتب الرواة والمؤرخين والكتاب والمؤلفين، إلى جانب الأدباء والشعراء.

ويمكن أن نتتبع ظاهرة ترتبط بالموقف من الدنيا التافهة، واتخاذ سلوك سلبي تجاهها، إذا تقصينا التعبير عن الاعراض عن خوف الموت، باعتباره قدراً محتوماً لاتمكن النجاة منه. فقد كانت ظاهرة الشعور بالألم، تجاه مفارقة الحياة ـــ على مايبدو ـــ سبباً في خلق مشاعر الزهو والفخر واللذة، نتيجة شعور الشخصية بالتفوُّق على الآخر، أو مقابل الخطر الخارجي الذي يهدد وجودها. وقد عبَّر عن ذلك عنترة العبسي، إذ عرض موقف التخو يف من الموت، ورفض ذلك بموقف الاقدام عليه وطلبه، بسبب ايمان ثابت ـــ هو بمثابة قناعة محصَّلة من الواقع ـــ يتركَّز في وجود قاعدة مطَّردة، تفيد بأن من الحتمي أن ينتقل الانسان بتكو ينه الجسدي الذي نعرف خصائصه المتكررة، من حالة الفعل ـــ الوجود، إلى حالة انعدام الفعل ـــ الموت، فيقول عنترة:

بكَرَت تخوِّفني الحُتوفَ كأنني
أصبحتُ عن غرض الحتوفِ بمعزلِ
فأجبتُها : إن المنية مَنْهلٌ
لابدَّ أن أسقى بكأس المنهلِ
أقْني حياءك لاأبالك واعلمي:
أني امرؤ سأموتُ إن لم أُقتلِ

ولقد أبيتُ على الطَّوى وأظلُّه

حتى أنال به كريمَ المأكلِ[٦]

فرفض التحذير من الموت ــ الذي هو تعزيز لموقف احباطي تجاه الرغبة في الاستمرار والحياة ــ يعتبر سلوكاً تخلُّصياً من عائق يحول دون تحقيق «مشاعر اللذة». وذلك عن طريق صرف الطاقة النفسية في سلوك الإقدام، الذي يكلّف جهداً ويترك لدى الشخص «مشاعر الألم» بسبب الارهاق الجسدي والنفسي، الذي يتطلبه لتحقيق تلك الغاية، في جعل الانسان الفرد يتخذ موقفاً مضاداً إزاء الظروف الاجتماعية والخارجية؛ فإذا بالاقدام على الموت (مشاعر الألم) طريقة للحصول على الحياة (مشاعر اللذة) تمكن الشخصية من تحقيق التوازن والهدوء وتوكيد وجودها الفاعل، من حيث أن هذا يترافق بجعل الشخصية ترتبط بقيمة عليا، تتمتع بقدر من الاحترام والتحبيذ في المجتمع، وتترفّع عن الارتباط بسِمة الجبن المرذولة لدى الأفراد المذمومين. والذي يجري بهذا السلوك هو إزاحة التعلق بالحياة ــ وهي قيمة ــ إلى التعلق بالمجد ــ وهو قيمة أيضاً ــ للتخلص من الاحباط إزاء فعل مؤكد: هو الموت.

فاذا خطونا إلى الأمام في مطالعة قصائد أعلام الشعر ــ آنذاك ــ وجدنا سلوك الإعداد للموت ناظماً رئيساً، في النظر إلى وقائع الحياة اليومية ومنغّصاتها. وأن إزاحة الطاقة طريقة معتمدة، تكرر في «التعويض» عما افتقده الشخص ــ المبدع من مشاعر اللذة أو الحب المباشرة، إذ من الواضح

---

(٦) ديوان عنترة بن شداد.

أن التمسك باللانهائي هو أيسر وأضمن السُّبل لتحصيل الرضاء والاطمئنان، بالابتعاد بالنفس عن تيار التهديد بالاعدام. يقول«طرفة»في تجسيد هذه القاعدة الاجتماعية، في سياق تعبيره عن موقف قيمي شخصي يحظى بالقبول الجماعي:

أرى الموتَ إعدادَ النفوس، ولاأرى

بعيداً غداً، ما أقرب اليوم من غدِ

لعمرُك إن الموت ماأخطأ الفتى

لكالطولِ المرخَّى، وثنياهُ باليد(٧)

وقد امتاز «لبيد بن ربيعة» من شعراء ماقبل الاسلام، بالتسامي في شعره إلى ماوراء الطبيعة وإيراد الحكمة المثالية، لابطريقة بشرية كزهير ابن أبي سلمى، ولا بطريقة اخبارية كأمية بن أبي الصلت، ولابطريقة تشاؤمية تدل على الفناء كعدي بن زيد؛ بل هو يقرن هذه الطرائف الثلاث، ويسمو بها ــ جميعاً ــ إلى مصدر العمل والعِزية إلى الله، فيؤمن به إيماناً متيناً، ويتكل عليه اتكالاً وثيقاً، حتى إنه ليمكن القول: إن لبيداً خالق الشعر الوعظي، بكل مافيه من قوة عاطفة وشدة تأثير(٨). وفي النموذج التالي يمكن أن نرى كيف جسَّد التعبير عن الموقف ذاته، الذي ألفيناه عند عنترة، وكيف عبَّر بدون مواربة عن سيرورة النهائي إلى اللانهائي (الله) مع ملاحظة أن هذا الشعر مما روي قبيل الدعوة الاسلامية. يقول لبيد:

---

(٧) ديوان طرفة بن العبد.

(٨) انظر: كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي. بطرس البستاني: أدباء العرب .

أرى الناسَ لايدرون ماقدْر أمرهمْ

بلى كلُ ذي رأي إلى الله واثـــلُ

ألاكـل شـيء مـاخـلاالله بـاطـلٌ

وكـل نـعـيـمٍ ــ لامحالـةَ ــ زائـــلُ[9]

على هذا النحو تجسّد الآثار الأدبية «مواقف الشخصيات» التي اعتبرت الوجود الانساني «مُشكلة» لابد من الوصول إلى إدراك كُنهها. وقد كان البحث في ذلك مثار اختلافات في الآراء واتفاقات، أفرزت آثاراً شخصية في مسيرة الثقافة العربية ذات شؤون متميزة. كما مثّلت ــ في الوقت نفسه ــ نفياً لما يمكن أن يثار حول قضية تفسير الثقافة بعوامل «اللاشعور» كما دعت إليها بعض المدارس الأدبية، ووجدت لها دعماً من مذاهب اتخذت لها إطاراً خاصاً في سياق علم النفس، فاعتمدت على دراسات خاصة، أجريت في حالات وظروف خاصة، ووضعت في سلك منطقي يمكن الدفاع عنه. إذ أن الشخص الخلأّق الذى يمتلك قدرة ابتكارية، هو الذى يسمح لنفسه باقتحام أساليب التفكير البدائية أو المعقدة، ثم يعود إلى تيار التفكير المنطقي المألوف، بعد أن ينتج أثراً جديداً يرضي جماعة ما، أو تقبله على أنه ذو قيمة[10].

إن «الابتكار المنظور» لايظهر دون «تفكير مُخاطر» يتميز بالانحراف عن الشكل السائد لمجرى التعامل الاجتماعي، محطّماً القوالب المسبقة، مشحوناً بقدرات الخبرة الشخصية، مهدّداً بالاحباط في كل لحظة، في وقت تفرض

---

(٩) ديوان لبيد بن ربيعة.

(١٠) جون كيميني : الفيلسوف والعلم ص ٧٨ وما بعدها.

فيه القيم الاجتماعية طريقتها التقليدية المتواترة في تنظيم الذات. فاذا درسنا المسودات والتشطيبات والمقاطع المحذوفة أو المجتزأة، دراسة متزنة دقيقة، لن نستنتج أنها ضرورية لفهم عمل أدبي منتهٍ، كما أنها لن تساعد في تقويم حالته الراهنة، لكنها ستساعدنا على فهمنا بلورة صفات النص النهائي. ولو «افترضنا أن الكاتب نجح في جعل أشخاصه يتصرفون بحسب الحقيقة السيكولوجية، فلنا أن نتساءل ماإذا كان لمثل هذه الحقيقة قيمة فنية؟ إن أكثر روائع الفن العظيم تنتهك مقاييس علم النفس، سواء كانت تعاصره أو تتلوه، فهي تعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال»(١١). وإن كان ذلك لايلغي القيام بمثل هذه الجهود، لبلورة صفات النص النهائي كما تقدم.

وهذا يلقي ضوءاً مباشراً على تداخل «الليبدو» مع «الديدندو» من حيث الطابع الذاتي في تفسير النتاج الأدبي، إذ أنه لايخلو أي تفسير للأدب ــ مهما كان مبتسراً ــ من «إسقاط» شخصي. وإذا كان بعض التقليديين الذين جمدوا على «قيم ثابتة» للأدب العربي، قد اعتبروا الشعراء الصعاليك ــ مثلاً ــ طفرة مرضية شاذة في سيرة الشعر العربي، فان ذلك لايمنع أن يكون أولئك المبدعون من أوائل الذين تعرّضوا لمشكلة «الصدام مع القيم السائدة» وحاولوا التخلص من الاتجاه الذي رأى أن «المألوف» يتمتع بدرجة «القيمة المثلى»(١٢).

الأدباء الحنفاء :

كما أن من المفيد ــ في الحديث عن ظاهرة الازاحة في الطاقة النفسية ــ دراسة نتاج تلك الفئة من المبدعين، الذين قادوا حركة الشعر

---

(١١) أوستن وارين، رينيه ويليك : نظرية الأدب ص ١٧٧.

(١٢) انظر : عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ص ٤٧ ومابعدها.

العربي قبل الاسلام، وأطلق عليهم لقب «الحنفاء» لأنهم زهدوا في الدنيا، ورأوا أن تمام الراحة والاطمئنان في الإعراض عن الأوثان، والتوجُّه إلى إلّه واحد لانهائي، هو مصدر كل استمرار وسعادة وحب، عنده تلتقي الآمال وتنتفي الآلام، وبه تتحقق اللذائذ ويتم الارتباط بين ماهو نهائي وماهو لانهائي»(١٣). فنهم «ورقة بن نوفل» الذي كان أحد من اعتزل الأوثان في الجاهلية، وقرأ الكتب، وامتنع عن أكل الذبائح المقرَّبة للأصنام، وكان يكتب اللغة العربية بالحرف العبراني»(١٤)، وهو القائل:

لاشيء مما ترى تبقى بشاشتهُ

يبقى الإله، ويودي المالُ والولدُ

وأظهر أعضاء تلك الجماعة «أمية بن أبي الصَّلت» فهو أغزرهم مادة، وأكثرهم تنويعاً في موضوعات شعره. يقول عنه ابن سلّام: «كان كثير العجائب، يذكر في شعره خلق السموات والارض، ويذكر الملائكة، ويذكر من ذلك مالم يذكره أحد من الشعراء، وكان قد شام أهل الكتاب»(١٥). ومما قاله قبل ظهور النبي محمد:

الحمد لله ممسانا ومصبحنا

بالخير صبَّحنا ربي ومسَّانا

---

(١٣) المسعودي : مروج الذهب ج ١ ص ٧٨.

(١٤) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ج ١ ص ١٣٨.

(١٥) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ص ٢٢٠. الأصفهاني : الأغاني ج ٣ ص ١٨.

ألا نبيٌّ لنا ، منا ، فخبرنا

مابعد غايتنا من رأس محيانا

وقد علمنا ــ لو أن العلم ينفعنا

أن سوف تلحق أخرانا بأولانا(١٦)

فلقد كان أمية يعاني مشاعر الألم تنغرس وتفرّع في نفسه، كلما تذكر أهوال الآخرة التي سمع بها من التوراة والانجيل، مؤمناً بالبعث واليوم الآخر، والنار فيها سرابيل من قطران ومقامع من حديد؛ فتختلط بمشاعر اللذة والاستمتاع بما في الجنة من حدائق وعيون جارية وزروع طلعها هضيم، وذلك بعد أن يرد الانسان الحساب ومعه سائق وشهيد(١٧)، فتتداخل منازع الأمل مع أحلام اليقظة وأطياف الشجن، ويطبع ذلك تجربته التعبيرية على نحو واضح شفيف.

ومن الطريف المعجب أن يرد في شعر أمية رأيه في عدّ «الديدندو» ألصق بمجريات النفس الانسانية من «الليبدو» رغم معارضتها إياه، وتمسّكها بالبقاء ومحاولتها الدائمة للتخلص من سيطرة المشاعر الهدمية والتمرد عليها، يقول:

مارغبةُ النفسِ في البقاء وأن

تحيا قليلاً ، والموتُ لاحقُها

(١٦) جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج ٦ ص ٤٨٥ .

(١٧) انظر : محمد هاشم عطية : الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي ص ٣٦١ .

قد أيقنتْ أنها تصيرُ كما

كان يراها بالأمس خالقُها

فيظهر العلاقة «الديالكتيكية» بين مايتجاذب النفس من مشاعر المتعة بالحياة، والشدائد المنغِّصة في مسيرة حيواتنا المحدودة بأعمار سريعة الجريان والفوات. ويتضح — في هذا السياق — الادراك العميق «لصيرورة الوجود البشري» بحيث يغدو أصلاً اعتقادياً، يحكم القنوات التي تصبُّ فيها تصرفاتنا الفردية والجماعية.

ويبدو من تطبيق الاستنتاج على آثار شعراء العرب قبل الاسلام، أنهم قد آمنوا بمصادرة أو مسلمة أساسية هامة، تتلخَّص في اعتبارهم المطالب الأخلاقية — بالمعنى الدقيق — تعلو المطالب الفنية، وأنه إذا كان هدف الفن هو خير العمل الفني، فان هدف الأخلاق هو خير الانسان. وما من شك في أن خير الانسان لايتحقق إلا إذا افترضنا — فيما نفترض — تمتع الانسان بالجمال، الذي تقدمه لنا الأعمال الفنية الجميلة، وعلى رأسها الشعر الذي اعتبر ديوان العرب، وعلِّق الجيد منه على جدران الكعبة، وكذلك الخطب والأمثال التي كانت تمثِّل خلاصة تجارب وحكمة المجتمع العربي في ذلك العصر.

المتنبي والمعري :

فاذا انتقلنا إلى أبي الطيب المتنبي — مثلاً — ألفينا تلك الظاهرة تتلامح في ثنايا شعره، بين أطياف الحلم اليقظ تارة، وفي تضاعيف كلامه عن وصل الحبيب تارات أخرى. فهو يقول واصفاً تباريح الهوى ومشاعر

الألم، التي كانت أساس سعادته وشعوره بلذة المعاناة والخصم واللجّ في الدلال والاعراض:

كم قتيلٍ كما قُتلتُ شهيدِ
لبياضِ الطُّلى وورد الخدودِ

وعيونُ المَها ولا كعيونٍ
فتكتْ بالمتيَّمِ المعمودِ

رامياتٍ بأسهُمٍ ريشُها الهُدْ
ب تشقُّ القلوبَ قبل الجلودِ

هذه مهجتي لديكِ لحَيْني
فانقُصي من عذابها، أو فزيدي

أهلُ مابي من الضَّنى بطلٌ صِيـ
ـدَ بتصفيفِ طُرَّةٍ وبجيدِ

شيْبُ رأسي وذلَّتي ونُحولي
ودموعي على هواكِ شهودي

أي يومٍ سرَرَتِني بوصالٍ
لم تَرُعْني ثلاثة بصدودِ

أين فضلي إذا قنعتُ من الدهـ

ـرِ بعيشٍ معجَّلِ التنكيدِ

فاطلبِ العزَّ في لظًى ودعِ الذُّ

لَّ ولو كان في جِنان الخلودِ(18)

لقد وعى المتنبي بحسّه الانساني وعواطفه البشرية المرهفة ومعاناته، احتمال أن الألم طريق الوصول إلى اللذة، وأن يكون في مقدور اللذة السريعة التسبُّب في ألم دائم، ففاضل ذاك بذا، ودعا إلى طلب العزِّ في اللظى وترك الذل ولو في الجنان. وذلك بعد أن قرّر ـــ منذ البداية ـــ أن لذة التأمل محاطة بقتل، هو نوع من الشهادة خاص، يتمثَّل في تأمل الجمال ذاته، حيث يقع المتأمل فريسة لفتك موضوع تأمله، فاذا به يمارس عملية «الانتحار» أو يخوض تجربة «المازوشية» التي تتميّز بتعذيب الذات، فتمرع الآمال في حقل خصيب من الرؤى الغنية بالمشاعر المستمدة من موضوع اللذة الجسدية، وقد طرأت إزاحة للطاقة، فتحركت إلى الانتشاء بالتفرُّد واحراز مشاعر السمو والرفعة . وقد وقف شهودٌ على ذلك يمتثل الرائي فيهم: شيب الرأس، والسلوك المستذل، ونحول الجسد، واضطراب الفعل الفيزيولوجي في البكاء، ومماينشأ عن مثل هذه الحالة من ترابطات في القدرات النفسية الأخرى، كالذاكرة والتخيل.

ومافعله المتنبي ـــ هنا ـــ نموذج من تيار ينتظم الشعر الغزلي كله، وما أيسر تتبُّعه على من يريد. ونحن واجدون في أي قصيدة ـــ تحفل بعواطف

(18) ديوان أبي الطيب المتنبي ص ١٩ وما بعدها.

الحب وتفنيد لواعجه وأفانين التياعه ــ أن المحبَّ الشاعر لايتردَّد في الإعراب عن درجة اللذة التي تسري في جسده بشكل عفوي، بعد أن يصبر على هجر الحبيب، أو يتخذ إلى وصاله أصعب الطرائق والسُّبل السلوكية. ولكم هي زاخرة بالاشارات المماثلة «قصائد الإلّهيات» التي تستبدل بالانسان الله، الذي لايطاوله جيل ولايقوم مقامه جدير، حيث تضع بين أيدينا نماذج للحب زاخرة بالممارسات الفعلية الدائبة، لازاحة الديدندو من موضوع إلى آخر، ثم الوصول بها إلى شاطىء الليبدو، حيث تعمرها حالة من الرضى، تستقرُّ بها في حالة من التوازن والهدوء ــ مهما تكن حالة العضوية آنذاك ــ بعد جني قطاف الخلاص من أسر كل عائق خارجي، وتحقيق روغان الذات من مسبِّبات القلق.

إن رثائية أبي العلاء المعرِّي التي مطلعها:

غيرُ مُجدٍ في ملَّتي واعتقادي

نَوحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادِ

قد اعتبرت من روائع الشعر العربي(١٩) لأنها «جمعت صدق اللوعة، وعمق الفكر، فكانت مزيجاً من عاطفة خفَّاقة تتغلغل إلى أعماق النفس، وحكمة عميقة تتجلى خلالها قيمة الحياة بازاء الموت، في صور رائعة حسنة الاختيار». فهو يحسُّ فيها المشاعر المشتركة لدى أفراد مجتمع انساني، تنتظمه عادات متشابهة وتقاليد متقاربة، وعقائد وأفكار وشيجة الأسباب بتصور للحياة الدنيا يجعلها متاع الغرور، وتقف مشكلة الموت أمامه عائقاً في تعميق الشعور بالراحة والسعادة. يقول المعري:

---

(١٩) حنا الفاخوري : تاريخ الأدب العربي ص ٦٨٨.

صاحِ .. هذي قبورُنا تملأ الرحـ

ـبَ، فأين القبورُ من عهدِ عادِ؟

خفِّفِ الوطءَ ماأظنُّ أديمَ الأر

ضِ إلا من هذه الأجسادِ

سرْ إن اسطعت في الهواء رُوَيْـ

ـداً لااختيالاً على رُفات العبادِ

ربَّ لحدٍ قد صار لحداً ــ مراراً

ضاحكٍ من تزاحُم الأضدادِ

تعبٌ كلها الحياةُ.. فما أعجـ

ـبُ إلا من راغبٍ في ازديادِ(٢٠)

الشعور الضمني :

لقد بدا لذلك الرعيل من الأدباء والشعراء ــ بالممارسة والتكرار والمعايشة ــ أن الحياة الانسانية تنتظم وتسير نحو هدف آخر يتعدّاها، هو خير الانسان كاملاً. وغدا الفن يترفّع عن الفكرة العامية الفجّة، في التميز

(٢٠) أبو العلاء المعري : سقط الزند. ص٧.

السطحي البسيط بين الخير والشر، و يعمل جاهداً للنفوذ إلى قلب الأشياء، واكتشاف وشائج ربطها وتفاعلها، والدخول في أسرار التئامها وانفصالها. فنشأ عن ذلك نوعٌ من الشعور الضمني، بما يمكن أن نسمِّيه «مابعد الجمال» أو«مابعد القبح» ركزوا عليه اهتمامهم، ولم يدَّخروا وسعاً في رياضة النفس على إدراكه ــ ولو بالتحنُّث والوحدة والانقطاع عن أسباب الحياة ــ ووكدوا عليه جهداً غير قليل.

وإذا كان لامناص من الخضوع للدوافع الانسانية، مع تحديد مدى العلاقات بين الأفراد ونوعيتها، فانه لابد من الوقوع تحت آثار الطاقة النفسية التي تزخر في كل آنٍ بجديد، يمكن أن يمثِّل «إزاحة» بسيطة أوهامة، في اتجاهاتنا ومواقفنا إزاء الواقع والعالم الخارجي الذي يحيط بذواتنا.

إن التعارض القائم بين «الأنا» و«الآخر» لايزكي فاعلية الشعور به شيءٌ أكثر من «التكامل» الذي يحصل في التئامهما كلاً واحداً، تجاه أي خطر دائم يهدِّد النوع البشري، أو أي عائق يمنع إرواء دافع التكاثر والوصول بالشخصية إلى حالة التوازن والهدوء. فالقدرة على الانفلات من الواقع والعودة إليه، والتعبير عنه، هي أبرز مايميِّز النشاط الابداعي عن التخيُّلات الاضطرابية والهلوسات العقلية. ونمو هذا النشاط الفني وتطوره يمكن أن يتتبَّع، فنكتشف النسق الذي يتم وفقه الشعور بالتوازن، ولاسيا في حالات إضعاف طاقة الجسد ــ كما مرَّ معنا ــ والسيطرة على صرفها بطريقة الديدندو، الذي لايلبث أن يتحول إلى ملء نفوسنا بمشاعر الحب واللذة والهدوء والرضى، بعد أن يتحول إلى ليبدو.

الحداثة قيمة

تفرض حركة الحياة على الانسان العربي المعاصر أنواعاً مختلفة من السلوك، مبدِعاً ومتلقِّياً، تعتبر مقدمة لازمة لتفاعله الاجتماعي، وجزءاً لاينفصم من مجرى صيرورته التطورية. وخلال هذه الرحلة تتمزَّق أُطُرٌ عديدة، كانت تشكل نسيج حياته الفردية، وتتلاشى متجزِّئة فيلتحم بعضها بالمعطيات الجديدة، وينـدثر بعضها الآخر لغرابته عن الأطر الواقعية الفاعلة ويفقد قيمته. وانطلاقاً من ذلك لابد من التعرض لفكرة «القيمة» بمعناها الاصطلاحي، بغية الوصول إلى نوع من التحديد الكافي، ينير جانباً هاماً من جوانب الحديث عن التجارب الأدبية والنقدية، سواء ذلك في إطار الشكل أو مايتعلَّق بالمضمون الذي تعرضه في ثناياها ــ تارةً ــ وتشير إليه ــ تارةً أخرى.

مجال القيم :

لقد أصبحت كلمة «القيمة» ذات شيوع ملحوظ في كتابات المفكرين والأدباء والنقاد منذ القرن التاسع عشر، بعد أن كانت البحوث لاتذكرها صريحة؛ وإن كنا نلفيها متضمَّنة في آثار كبار الفلاسفة والمفكرين منذ ازدهار حضارة اليونانيين. فنظرية القيمة لم تنبثق من نتاج جهد فيلسوف عظيم واحد، وإنما تضافرت في صياغتها عقول ممتازة كثيرة، عمل كلٌّ منها وحيداً دون تنسيق مسبق لبحث بعينه مع الآخرين، بحيث تمكن من إقامة

قسم هام من بناء كبير. ولذلك نجد هذه القضية في كتب الأدب والعقائد وعلم النفس والاجتماع والأخلاق والمنطق والاقتصاد السياسي والفلسفة والفيزياء وغيرها؛ بحيث تأخذ تحديداً يختلف من موضوع إلى آخر بقليل أو كثير. لكنها لاتعدم ــ جميعها ــ فكرة «المعيار» أو قياس شيء بالنسبة إلى شيء آخر، قد يكون مادياً أو غير مادي، وكأنما توضع الأشياء في ميزان غير مرئي، ويتمُّ تقدير أهميتها أو قيمتها. وهذا مايضفي على فكرة القيمة نوعاً من الحركية، تشمل من خلاله موضوعات غير محدودة، رغم أنها لاتجتمع في نظرية واحدة، أو وجهة نظر موحدة، ويجعلها مرتبطة بالفلسفة العامة.

ويمكن القول ببساطة بأن «حقل القيم» أو «السلم القيمي» يتألف من جملة النعوت التي نشعر إزاءها أننا مدفوعون إلى تفضيلها عما سواها. وهذا يعني أن مبدأ اختيارنا النعوت أو الصفات الدالة على «قيم» ليس مبدأ ملزماً مطلقاً، وإنما الأمر رهنٌ بوجهة النظر، واعتبارنا شيئاً واقعياً ذا قيمة يعني اتصال قيمته بوجوده العضوي، وإن كان يخيل إلينا أن القيمة ترتبط ــ فقط ــ بالشعور القادر على إدراكها.

القيمة والنمط :

وسواء ارتبطت القيم ــ من أجل تحقيقها ــ بكائنات حية أو لم ترتبط، فانها لاتوجد على هيئة كائنات حالية يمكن تعيين وجودها ونهايته؛ لأن القيم تقع خارج الزمان، على هيئة ذوات تتحقق في الزمان عندما تتوافر شروط ظهورها. لذلك يشترط تحقق القيمة وجود «نمط ــ قيمي» غالباً مايكون ذا ارتباط بالتاريخ، كأن يقاس عمل أدبي حالي بآخر سبقه، مما اتفق على اعتباره قيّماً، كالأوديسة أو المعلقات وغيرها، فاذا كان يجاريه وصف بأنه «قيّم». على هذا النحو قد توجد مجموعة من الأعمال القيّمة، تختلف فيما

بينها واقعياً، لكنها ترتبط بأنماط جرت العادة على اعتبارها قيمة. فالنمط أشبه بوسيط يقف بين «القيمة المثالية المجردة» وماهو «متحقِّق» وإن كان في وسعنا إطلاق أحكام تتناول النمط نفسه.

يقول أمية بن أبي الصلت:

إلـهُ العالمينَ وكلِّ أرضٍ

وربُّ الراسياتِ من الجبالِ

بناها وابتنى سبعاً شِداداً

بلا عَمَدٍ يُرينَ ولارجالِ

وسوّاها وزيّنها بنورٍ

من الشمسِ المضيئةِ والهلالِ

وشقَّ الأرضَ فانبجستْ عيوناً

وأنهاراً من العذبِ الزُّلالِ

هذه المقطوعة من الشعر الجاهلي تعدُّ «حديثة» بالنسبة إلى المفاهيم الاعتقادية الاسلامية؛ وما فيها من تعبيرية معنوية يتمتع ـ بالتالي ـ بالصفة «القيمية»، من حيث إمكان سلوكه في تيار ذلك الفكر وآفاقه ومعطياته. وهذا الاتجاه لايفقد التمتع بهذه السمة، مابقيت الاطلاقات الايمانية للدين الذي عبّر عنه، ولشدما يتضح هذا، لدى مقابلته بقول الشاعر المهجري «رشيد أيوب» بعد مرور أربعة عشر قرناً على نظم شعر أمية، حيث يقرِّر:

خلق الرحمنُ هذي الكائنات

وحباها كلَّ حب أزلي

كلما شاهدتُ تلك النيِّرات

وجمالُ اللهِ فيها ينجلي

دقَّ قلبي دقةَ النائي الغريب

ذكر الأوطان والعهد القديم

إن عين الحبِّ ليست ترقد

هي عين الله بارينا القدير

هي في الشمس التي تتقد

وذرى الأفلاك منها تستنير

ويمكن الحكم على اتصاف قول «طرفة بن العبد» التالي بالحداثة، حين يقابل بوجهة النظر التي يعبر عنها «ايليا أبو ماضي» انطلاقاً من موضوعة قيمية مسوَّغة، تشكل الهيكل النظري لاتجاهه السلوكي في الحياة:

يقول طرفة شاعر الجاهلية العربية:

فان كنتَ لا تسطيعُ دفعَ منيَّتي

فدعْني أبادرْها بما ملكتْ يدي

ويقول في الايماءة السببية للظواهر الوجودية، من المنظار نفسه ايليا أبو ماضي، وقد انتهج ذلك قراراً يدافع عنه بالتسويغ:

أراد الله أن نعشق
لمّا أوجد الحُسنا
وألقى الحبَّ في قلبكَ
إذ ألقاهُ في قلبي
فمن يعلمُ بعد اليومِ
مايحدث أو يجري

وكذلك يتسم قول «ابن الفارض» بقيمة الحداثة، إذ ينظم:

ياقبلتي في صلاتي
إذا وقفتُ أصلّي
جمالكم نصب عيني
إليه وجّهت كلّي

قياساً، إلى قول «أبي القاسم الشابي»:

في فؤادي الرحيب
معبدٌ للجمالِ

شـــيــــدَّتـــــه الحـــيـــاةُ

بـــــالـــــرُّؤى والخـــيـــالِ

فـــتـــلـــوتُ الـــصـــلاة

في خـــشـــوع الـــظـــلالِ

الشعر القيِّم :

وقد اختلف مفهوم الشعر القيم، من آن لآخر عند العرب، حيث ردَّه «الأصمعي» إلى اللفظ والصياغة، وعدَّ أشعر الناس «من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى المعنى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً». ورأى «الجاحظ» أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك؛ فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»(١).

وكذلك نظر في الشعر «أبو الهلال العسكري» من حيث هو «كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأفضله ماتلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن»(٢). وذهب آخرون إلى أن تقويم الشعر معياره المعنى، وفي مقدمة من عبَّر عن هذا المذهب «الجرجاني» إذ رأى «الألفاظ أوعية المعاني، فانها لامحالة تتبع المعاني في مواقعها، إذا وجب المعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب أن يكون اللفظ الدال عليه مثله في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ

(١) الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ١٣١.

(٢) أبو الهلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٤٣.

أن تـكـون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أنها تحتاج بعد ترتيب المعاني إلـى فـكـر تـستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطلٌ من الظن، ووهمٌ يتخيل إلى من لايوفي النظر حقه»(٣).

وقد نحـا «ابـن رشـيـق» في مـثـل هذا الاتجاه بقوله: «فاذا لم يكن عند الشاعـر تـولـيـد معنى ولااختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحـف فـيـه غـيـره مـن المـعـاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازاً لاحقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن»(٤).

ومـزجـت فـئـة ثـالـثـة بين هـذيـن الاتجـاهين في تقويم الشعر، فقال ابن طـبـاطـبـا: «واجـب على صـانـع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة، وحـسـنـة ومجتلبة لمحبة السامع له. والناظر إليه: أن يتقنه لفظاً، و يبدعه معنى، ويحـسن صورته إصابة، و يكثر رونقه اختصاراً، و يكرم عنصره صدقاً، و يدنيه سلاسة، و يعلم أنه نتيجة عقله وغرّة لبّه وصورة علمه، والحكم عليه أولاً»(٥).

المعيارية :

ولابـد ــ هـنـا ــ مـن لـفـت النظر إلى أن اصدار الحكم على «أثر ما» بـأنـه «قـيّـم»، أو وضع أساس لوجود «معيار» يقاس به النمط والمتحقق على الـسـواء، هـو مـايجعل القيم تتحقق بحسب قواعد معينة، تختلف من عصر إلى عصر، ومـن إنـسـان إلى آخر. لأن عواطفنا القيمية تنساب في ترع وأخاديد،

---

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ص ٥٦.
(٤) ابن رشيق : العمدة ج ١ ص ٦٤.
(٥) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ١٢١.

بحسب عاداتنا الاجتماعية والفردية، ومن العسير أن نميز بجلاء ماهو «قيمة حقيقية» وماهو «تريع قيمي». فالأحكام القيمية تعبّر عن عواطف ـ بالدرجة الأولى ـ وهي ـ بالتالي ـ لا تقبل الوصف بالصدق أو الكذب، كالقضايا العلمية التجريبية أو المنطقية الصورية.

ويمكن تصنيف موضوعات علم الجمال، التي تدخل في إطارها جملة البحوث النقدية في الأدب، في أنواع أربعة رئيسة، هي:

١ ـ أحكام معبّرة عن تعاريف عبارات جمالية، أو أحكام عن شرعية تعاريف معينة أو إمكانها.

٢ ـ أحكام تصف ظواهر الخبرة الجمالية وأسبابها.

٣ ـ نصائح تتعلق بالحضّ على التأمل الجمالي.

٤ ـ أحكام واقعية جمالية.

فالنوع الأول ـ وحده ـ هو مايمكن أن يقال بأنه يشكل فلسفة جمالية، أما النوع الثاني فهو من اختصاص علم النفس أو علم الاجتماع، والنوع الثالث لاينتمي إلى أي فرع من فروع الفلسفة أو العلوم، وكذلك النوع الرابع لايمتُّ إلى الفلسفة الجمالية بأي صلة.

وهذا ماجعل «الفرد جولز آير»(٦) يرى أن سبب عدم قبول القضايا الجمالية، هو أنها مجرد قضايا ذاتية، وأن وجود أي لفظ أو تعبير جمالي في قضية لايزيد شيئاً إلى معناها الفعلي أو الواقعي. فقولنا عن أديب ما: «لقد

(٦) Ayer : Language, Truth and Logic, chap. 6

أساء بوصف السرقة» لايعني أكثر من قولنا: «وصف السرقة». والاضافة«لقد أساء» لاتنفع في الايضاح ولاتغني التعبير، بل هي — ببساطة — تظهر عدم استحسان ذلك الوصف. وهذا مشابه لقولنا: «لقد وصف السرقة» بلهجة غريبة من عدم الرضى، أو مماثل لكتابتها باضافة علامة تعجُّب خاصة؛ واللهجة والتعجب لايكسبان معنى الجملة الحرفي شيئاً إضافياً، وإنما يستخدمان لبيان أن الجملة تعبِّر عن مشاعر معينة لدى المتكلم. وهذا مايجعل قولنا: «وصف السرقة إساءة» قضية ليس لها معنى واقعي، أي لايمكن أن تتصف بالصدق أو الكذب.

ففي جميع الحالات التي يصدر فيها امرؤ حكماً جمالياً، يكون عمل اللفظة الجمالية عملَ «محرِّك» معين، لكنها لاتكسب الأشياء التي تعبِّر عنها أي إيضاح. لذا يستخدم مثل هذا النوع من الأحكام الجمالية لاثارة استجابة معينة في أمرٍ ما، أو طلب اتخاذ موقف بالذات، فتتغير بحسب الظروف والأحوال.

وعلى هذا المنوال تعتبر الثقافات الانسانية — على اختلافها — ترعاً قيمية، حدثت بحسب تقلُّب الأزمان والأحوال والظروف والبيئات، ومسَّ تأثيرها الأذواق والأحكام ووجهات النظر، في الملبس والمسكن والمأكل والمشرب. وإن كان لايغيب عن بالنا ميلُ المجتمعات إلى المحافظة على ماهو قائم، والمألوف — في هذه الحالة — يغدو مرادفاً لما هو قيِّم. وهذا هو السبب في اعتبار بعض الآثار — التي تصب في اتجاه مجرى الترعة القيمية — ذات مكانة قيمية أكثر مما تستحق. فالذي يعدُّ الشكل «الخليلي» للقصيدة هو «النمط — القيمة» لاشك أنه سينظر بعين التعاطف لقصيدة خليلية، إذا طلب منه إجراء مفاضلة بين قصيدتين: إحداهما تقليدية لقواعد الخليل،

والأخرى مرسلة تبعاً لانتقائية مبدعها؛ مَثلُه كمثل رجل متقدم في السن يعجب بسلوك تقدير إجلال الأب والأم والانقياد لهما، لاتفاق ذلك مع «القيم الأخلاقية العليا» في الاعتراف بالجميل والاحترام.

وقد رأى «ريمون رويّه» أن هنالك تشابهاً عاماً بين «حركة توزيع المياه» و«تطوير القيم» في الترع. فالثقافات الراقية تنشأ من روافد كثيرة، ولولا انطواء هذه الثقافات على قيم محضة خالصة، لما قدرت أن ترتقي وتتكامل عن طريق الامتزاج والتفاعل. ويضرب «رويّه» مثالاً على ذلك الثقافة الغربية التي هي «نتاج روافد متنوعة غاية التنوع، انصبت جميعاً في التيار الرئيس: اليوناني ــ اللاتيني، وهو ذاته معقد تعقيداً شديداً، لأن قوامه روافد مصرية، وهندية ــ أوربية، وآسيوية، وسامية... الخ. واليوم ترد ــ بتوسط الأنكلوساكسون بوجه خاص، وبتماس العالم كله ــ عناصر هندية ومغولية سوداء، بله عناصر من حياة القبيلة الابتدائية أيضاً»(٧).

فالروافد الثقافية التي تكتسح غيرها تمتاز ــ في أغلب الأحيان ــ بأن لها قوة قيمية أعظم، وأنها تشكل تقدماً بوجه عام. فتبيد العناصر التعسفية في الثقافات بعضها بعضاً، وتنضم القوى القيمية بعضها إلى بعض. وهذا يعني أن الأشكال تستمد مما تحتويه بالفعل، وليس من مجرد تكوينها الخارجي ذاته، وأن هنالك علاقة تضامن وتكامل قيمي في الشيء الواحد؛ فاذا أخذنا بالشكل استدعى ذلك النظر إلى مضمونه، وإذا بدأنا بالمضمون تطلَّب ذلك النظر في الشكل.

وقد حدث في المجتمعات العربية تغييرات في القيم والتقاليد، تغيَّرت شداتها واتجاهاتها وأغراضها، واختلفت البدائل القيمية المطروحة، بتفاوت

---

(٧) ريمون رويه : فلسفة القيم ص ٢٢.

الأفراد والهيئات والمؤسسات الرسمية. وتوقف كثير من محاولات التغيير تلك، عند الحدود الشكلية الصورية، بسبب فراغ المضمون الذي اعتمدت عليه من البديل الحقيقي، وبتأثير خوائها الفكري وفقرها الغائي.

وأصاب الشعر ــ كما أصاب جميع الأنشطة الابداعية والأدبية الأخرى ــ ماأصابه من حركة التتريع أو التطوير؛ وكان من أهم القيم الايجابية التي ساهمت في التغيير، ما انطوت عليه بعض الآثار من «حداثة» دفعت إرادة التطوير باتجاه ايجابي، وساعدت على توضيح وبلورة جوانب الاختلاف بين الطارف والتليد. فما يحدد المسافة بين الكاتب والجمهور: نوع من العلاقة ذو طبيعة خاصة، وليس رابطة مجردة بين مبدع الأثر والمستفيد منه، ليس علاقة اقتصادية بين منتج ومستهلك تقوم دون أي اعلانات فكرية ترمي لتحقيق أغراض معينة. وتتمثل هذه العلاقة في الصياغة التعبيرية للروابط والعادات والتقاليد والأعراف والقيم الفاعلة في المجتمع الذي يعيشان فيه ــ بالدرجة الأولى ــ ثم فيما يقوم بين هذا المجتمع والانسانية جمعاء من صلات.

فان فهم وتفسير مكوّنات الأضمومة التعبيرية من سلوكات البشرية، التي تمضي في طريقها ــ صُعُداً ــ إلى الاتساق التام مع ظواهر الحياة الأخرى، تبقى في موضع الصدارة، مهما اختلفت المذاهب الاعتقادية المحرِّكة على المستوى النظري أو تخارجت مناحيها، بين القارىء والكاتب. والمواقف المسبقة، التي لاتتخذ بعد مناقشة ودراسة وتحليل، هي أول مايجب استبعاده من مضمار الابداع، سواء ذلك في العلوم والفنون. فالمبتكر هو العين المستقبلية التي تستشرف بها المجتمعات البشرية آمالها في الحياة، وكل أثر أدبي لايعتبر ذلك مهمته الرئيسة، وإن لم تكن الوحيدة، فهو لاشك يسقط.

الغائية الأدبية :

بذا يبدو أن غرض الأدب هو الكشف عما هو أكثر عمقاً من سطح التجربة اليومية العادية، وهذا يعني أن الأدب نزعة «عقلية ـــ نفسية»، تستبدُّ بأشخاص دون آخرين، ويدركها المثقف قبل المتعلِّم، والمستقصي قبل المتتبِّع، وأن ماتفعله في المتلقي يختلف من شخص إلى آخر، بمدى مايمس الأثر شغافه واشتراك الأرضية التي يقف عليها كاتب التجربة ومتلقِّيها. قد يكون هذا النوع من التجارب صوريًا ذهنياً، ولكن مايهبه الحياة ارتباطُه الوثيق بما هو واقعي عملي واجتماعي. فلا ثنائية بين الفكر والواقع، ولكنهما قطبان للوجود تتلاحم خلالها «الظواهر الأضداد» فتتحد من جديد ـــ في لبوس ليس واحداً منها بالذات، ولاغريباً عنها كلياً ـــ بحركة صميمة لازمة تتعدّى إطار الرواسم الشكلية.

المستقبلية :

ولغة العبور مما هو حاضر إلى ماهو مستقبلي يجب أن تتحقق فيها خصيصة التجاوز، التي تجعل الأدب أداة بناء وتكوين وتشكيل. وسبيل ذلك فتح الحوار ـــ بالمعنى الواسع العام ـــ بين الكاتب والقارىء، لأن الأول لايستقي موضوعاته من الفراغ المطلق ولايتوجَّه إليه، وكل ماقاله دعاة «الفن للفن» تذروه الرياح مع أبسط رغبة في إظهار «الأثر» أمام «الآخر». وهذا أحد العوامل الفاعلة في الوصول «بالقيِّم» إلى مايستحق، ومساعدة «السلبي» في سرعة الرحيل، فالخصومة الفنية بين أنصار القديم وأنصار الحديث ليست بنت هذا القرن. وإنما احتدمت جَهرة مرات ومرات، أكثرها حدة وتميُّزاً في أيام «أبي تمام» حول شعره، فأثارت حركة النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري. وذلك لما أدخله الطائي على مضمون الشعر

العربي بقيمه ومقاييسه، وبلغ التعصب لهذا الشاعر أو عليه ماأنتج مؤلفات وآراء متعاندة تتجدد حتى اليوم.

روى «الصولي» عن رجل اسمه أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي أنه قال: «وجَّه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً، وكنتُ معجباً بشعر أبي تمام، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وعاذلٍ عذلتُه في عذلِهِ

فظنَّ أني جاهلٌ من جهلِهِ

حتى أتممتها، فقال : أكتب لي هذه. فكتبتها له، ثم قلت: أحسنةٌ هي؟ قال: ماسمعت بأحسن منها. قلت: إنها لأبي تمام. فقال: خرِّق..خرِّق»[8]. وقد تنبَّه «الآمدي» إلى الأسلوب الموضوعي الذي يقوم على المقابلة بين موضوعين متشابهين في الشعر، ومافي ذلك من مظاهر الحداثة، مما يدفع إلى الاحتراز عن إطلاق أحكام عامة في التجربة الابداعية برمَّتها، وذهب إلى القول: «أنا أذكر في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندي على الاطلاق، فاني فاعل غير ذلك»[9].

نعم، لايمكن الحكم على شعر دون شعر باطلاق، ولايمكن ارتداء الشكل الذي عبّر عن حرب «داحس والغبراء» في الاحتجاج على تفجير القنبلة

(٨) أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمام ص ١٧٥.
(٩) الآمدي : الموازنة بين الطائيين، أبي تمام والبحتري ص ١٧٦.

النووية، أو الحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين في قوى السياسة العالمية. وإن الموقف المنهجي الموضوعي الذي اتخذه الآمدي في موازنته، هو مثال واضح على الحداثة النقدية، وما يزال ــ بسبب ذلك ــ يتمتع باحترام وتقدير دارسي الأدب ونقاده، بدرجات تعزِّز أسبابه وتعضد دوافعه بمنهجية واضحة حذرة ناضجة. فالشاعر أو الكاتب أو الناقد ــ في الأثر الموسوم بالحداثة ــ يتوجه إلى الناس الذين يتفاعل معهم، لايمانه بقدرتهم على التفكير وزيادة ممارسة هذه الفاعلية الانسانية وتعميقها. وهذا لايتمُّ بتلقينهم الأفكار، بل عن طريق مشاركتهم التفكير في قضايا المجتمع والحياة والمصير. وهي قضايا تتسم بالشمولية والجماعية، وتكسب الأثر الحق في البقاء مصدراً يستلهم في العصور التالية، لتغيير وتطوير الحياة الانسانية.

لقد اعتمد واقع العمل النقدي، لفترة من الزمن غير قصيرة، المصادرة القائلة: «إن الوقائع التي نعلمها خيرٌ من المجهول الذي نتوقعه»، في وقت سادت الشعرَ قصيدةٌ بادية الوضوح والمرمى، تعتمد نوعاً من النظم الشكلي المحدد مسبقاً. لكن هذه القضية تحولت إلى برهان منحرف على موضوعة نقدية غامضة، شديدة الابتعاد عن جوهر الواقع؛ عندما انعكست بين فكي النقد الأدبي إلى تقويم التجربة الواحدة، بناء على عامل الثبات المستغرق في ضمير الزمن وفي ثنايا الأدب.

المثلية :

وأدى هذا الزعم إلى موقف سلبي، تردَّد صداه في كثير من المؤلفات والدراسات ــ بدعوى أن الأدب مرآة مجتمعه ــ جدت في الإلحاح على أن لايدخر المبدع وسعاً في تكريس هذه القاعدة. وأتى حين من الزمن اعتبر فيه هذا القول ملخِصاً للواقع الأدبي دون جدال، من حيث أن «الأدب مرآة

الأمة، ومجتلى عواطفها، ومعرض أخلاقها، ومظهر معتقداتها وعاداتها، والمعبِّر عن مثلها وآمالها وآلامها، والمتحدث عن صلة الأفراد والجماعات بعضهم ببعض، وعن صلة الأمة بغيرها»(١٠).

وهذا كلام لايصدق إلا في حالة خاصة واحدة، هى أن يكون جميع الأدباء ـــ ناثرين وشعراء ـــ قد نقلوا الوقائع كما هي، نقلاً حرفياً دون زيادة أو نقصان؛ وهو أمرٌ لم يتحقق في أي حضارة إنسانية حتى الآن. كما أن خطأ هذا الكلام يظهر من خلال اتخاذه قاعدة ضمنية مغلوطة، تفسر الأفعال الانسانية بشكل آلي صرف «فعل ـــ رد فعل» وتفترض أن «رد الفعل» يجب أن يكون من جنس «الفعل» حتماً، وهذا يستدعي نتيجة خاطئة أيضاً، مفادها القول بأن جميع الأدباء يتخذون موقفاً ردِّياً واحداً تجاه واقعة أو حادثة واحدة، على نحو لايسوغه إلا القول بوجوده. ويلغي هذا الرأي مانراه من تنوع غني في النثر والشعر، حتى بين موضوعات واحدة الاطار تناولها مبدعون مختلفون، أو حوادث متشابهة عبَّر عنها أديب واحد في ظروف زمانية ومكانية مختلفة. وقد فات أصحاب هذا الرأي الالتفات إلى أن من المرايا ماهو غير مستوٍ، وفيها المقعَّر والمحدَّب والمنعرج السطح، ولكل نوع أقسام ومعايير تختلف بتفاوت وضعه الراهن وتكوينه.

كما دأبت تجارب أدبية كثيرة ممتدة، تبحث لنفسها في مجال «المألوف» عما يسوِّغ وجودها، ونظم كثير من الشعراء مقطوعات تتصف ببعض الجِدة اللفظية الشكلية، لكنها بقيت تتضوَّع تقليدية، وتفوح منها رائحة «القيم» الجاهلية. حتى إذا أعياها استشراف المستقبل ومتطلبات الحداثة وخصائص المعاصرة، التي لابدَّ أن تقوم على أصول فكرية تتناول المضمون، قبل أو مع

---

(١٠) أحمد محمد الحوفي : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ص ٣.

تناول الشكل؛انكفأت على نفسها،وانهدمت أركانها،واختنقت تترنح في زوايا عدم النضج والضعف والركاكة والشخصية والرومانسية المفتعلة، وسوى ذلك من مجهضات.

ثم آن الأوان للتخلص مما رآه «أرسطو» خلاصة الحكمة المطلقة في قوله: «إن الشعر هو أوفى الفنون تعبيراً عن العنصر الكوني الموجود في الحياة والانسان، ففيه تتجلى الحياة البشرية مصفَّاة من العَرَضي، محرَّرة من ربقة البيئة المادية. وإذا كان الشعر والفلسفة يحاولان التعبير عن هذا العنصر الكوني، فهما يختلفان في أن الشعر يعبِّر عنه بطريقة التصوير الحسي»(١١).

ونحن نرى الشعر أحد الفنون التعبيرية عن العنصر الكوني، ولكننا نرفض وقف غايته على عرض الحياة البشرية مصفَّاة من العَرَضي، محرَّرة من البيئة المادية؛ لأن ذلك يعني نهاية الشعر ــ لابقاءه، كما ظنَّ المفكر اليوناني اللاشاعر واللاشعبي. فان دعوة «الفن للفن ذاته» التي استنبطت من مصادر كثيرة ــ أهمها أرسطو ــ أظهرت خواءها وعدم صمودها ــ أيضاً ــ أمام الحاجات الاجتماعية والقضايا الانسانية المصيرية. فالشعر ــ بوجهه الذاتي ــ يتعلق بالمبدع وأسلوبه، كما يتعلق بالانسانية التي هو جزء من تراثها ــ في وجهه الموضوعي. وهذه الديالكتيكية صميمة لامجال إلى رفعها، والنقود والتواريخ الأدبية والآداب التي تدعو إلى تلك الفكرة، تقضي على نفسها بأن تكون مرحلية بالضرورة، ولا تتمتع بخاصة الحداثة.

الفردية والجماعية :

إن مانراه في الواقع وماأثبته التجريب النفسي، هو أن فهم إنسان إنساناً آخر ــ فهماً تاماً يشمل الذاتي والموضوعي ــ شيء مستحيل. إذ لايوجد في

---

(١١) أرسطو: كتاب الشعر ص ١٩١.

البشرية كلها شخصان اثنان تتطابق لديها الأفكار والمشاعر والدوافع والموروثات والتأثيرات البيئية. أما الذي في متناول الانسان، فهو أن يكتشف «الآخر» على مراحل، من خلال مواقف وأفكار. والشعر يمكن أن يزيد وعينا بهذه الطريقة، فنتعرف شخصيتنا وشخصيات الآخرين فيه.

ليس الشاعر نبياً ولا عرّافاً، لكن هذا لايحول دون توقعه للحدث المستقبلي. وهنا تكمن القدرة الاستشرافية والاستنباطية، التي تجعل الأثر الأدبي أعلى اتصافاً بالديمومة والاستمرارية، مرشَّحاً للبقاء، من حيث هو مصدر لما يتعلّق بحياتنا اليومية، أو مصيرنا الذي ينطوي رأينا فيه على جملة اتجاهاتنا الأخلاقية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية، فيسلك وجودنا في طريق دون آخر، لأن الابتكار لايمكن أن يوجد في فراغ مجرداً.

كما أن ظاهرة الابتكار لايمكن تفسيرها من داخل الأديب وحسب، فقولنا بوجود «حساسية خاصة» أو«قدرة انطباعية» أو«قدرة بنائية حدسية» لتفسير الابداع الأدبي ـــ كما فعل «دي لاكروا» و«برغسون» وأتباعهما ـــ لايجدي إذا كنا نريد وصفاً دقيقاً للمبدع؛ يضاف إلى ذلك أن مثل هذه الأقوال بحاجة إلى إيضاح وتفسير ووصف أيضاً. والقضية التي تفرض نفسها على بساط البحث ـــ لو أردنا أن نترك التعميمات الكلية جانباً ـــ هي أن الأديب لايكون أديباً والشاعر لايكون شاعراً، إلا إذا ظهرت «علاقة ما» بينه وبين مجتمعه.

نحن ـــ ههنا ـــ لانتحدث عن امتلاك أداة التعبير ـــ اللغة، لانتكلم عن الشرط المادي للكتابة، لكننا نقصد المثير الذي يوحي بالحدث، والذي يعتبر الشرط الضروري لتحويل ذهنية الكاتب من حالة السكون والاستقرار إلى حالة الحركة والفعل؛ وهنا نطبق القاعدة النفسية العامة التي تقضي بأنه

لايمكن تفسير أي ظاهرة بعزلها عن مجالها. فالصراع القائم بين المبدع (الأنا) ومجتمعه (نحن،هم) مهما كانت طبيعته، يشكل نوعاً من العلاقة، تميل إلى التوازن كلما اقترب «الأنا» من «النحن» أو «الهم». و يزداد الصراع توتراً كلما أحس الأديب بابتعاد «النحن» أو «الهم» عما هو «قيم» بالنسبة له، و يكون ذلك سبباً فاعلاً في جعل الأديب يلجأ إلى تعديل تلك العلاقة بأسلوبه الخاص، بوساطة اللغة، بالكتابة، سواء كان ذلك قصيدة أو قصة أو مقالة أو غير ذلك.

وقد يثير هذه القضية أن نتساءل: لماذا نقرأ قصائد الشعر الجاهلي، أو رسالة الغفران؟ هل نقرؤها لمعرفة مايشترك به مبدعوها مع بقية البشر، ونحن في هذه الحالة نستطيع أن ندرس أي انسان آخر، فنحصل على المعلومات ذاتها؟ الاجابة الواضحة على ذلك هي النفي، لأننا إذ ندرس القصائد الجاهلية أو المعري، فانما لنكتشف ماتفرَّد به الشاعر الجاهلي أو المعرِّي، أن نعرف ونكتشف ماجعل عنترة عنترة، والمعري المعري، وطرفة طرفة. بل إن دراسة مرحلة أدب أمة من الأمم أو حركته، لاتهم الدارس بوصفها تشترك مع بقية الآداب، بقدر ماتهمه بوصفها حالة خاصة ذات معطيات وصفات وخصائص متميزة، تفردها عما يشابهها و يقابلها من تراث مجموعات إنسانية أخرى. وهذا أحد الأسباب التي تجعل النتائج المستخلصة عن أدب أي أمة ــ مهما تكن دقيقة ــ غير قابلة للتطبيق بحالتها الراهنة على أدب أمة أخرى، بل لابد من إجراء تعديلات وتبديلات ومعايرات عديدة، ولن تكون ــ بعد ذلك كله ــ أكثر من دراسات يستأنس بها و يستفاد منها، كي لايبدأ الباحث من نقطة الصفر(١٢).

---

(١٢) درس هذه المشكلة ــ الظاهرة بشكل مستفيض «أوستن وارين» و «رينيه و يليك» في كتابهما «نظرية الأدب» ص ١٥ ومابعدها.

لاشك أن الانسان يخشى مايجهله، ويداخله الشك في ماهو غامض يستعصي على فهمه، لذا ينزع العقل البشري إلى البحث عن العلاقات والأسباب في ظواهر الطبيعة والحوادث الاجتماعية والمشاعر النفسية. ويتخذ لذلك طريقة أسلوبية تميِّز كل شخص عن آخر، وإن كان لايعدم وجود تشابه ــ نوعي وكمي ــ بين تلك الطرق. والشخص المبدع ــ الأديب هو الذي يستطيع أن يحوِّل الخوف الفاعل ــ الذي يدفعه في بحثه الشخصي لاتخاذ مواقف مقابلة أو احترازية أو عدائية ــ إلى سُبل آمنة أو غايات تدخل الأمن في اعتبارها.

ويرتبط بهذا سِمة من السمات الابتكارية، تظهر في منحى القدرة التفسيرية التي يملكها الأديب، باعتباره طرفاً مؤثراً في علاقة راهنة بين المادي واللامادي، لديه القدرة الابداعية ومايؤهله لممارسة التأمل والتفسير. لنقرأ ماكتبه سنة ١٩١٩م «بولس شحادة» وقد وقف يخاطب تمثال أبي الهول في مصر، ويضع من خلاله الصوى القيمية التي يعتبرها النموذج القياسي للحكم على الأوضاع الراهنة آنذاك. يقول : «..لاأدري أرمز الحرية أنت أم رمز العبودية؟ أواقف هناك لتشهد على استبداد الفراعنة أيام كانوا يسوقون الرجال كالأغنام، ليشيدوا لهم الأهرام الباقية إلى الآن؟ لتشهد كيف كانت الأفكار تجول في الشرق وفي ضمن أية نقطة كانت تتحرك همم الملوك وإلى أية غاية يرمون.. نعم ياأبا الهول إن قوة الشرق العظيمة كانت تسير في دائرة ضيقة، وهذه العقول السامية لم تولد سوى بقايا أبنية ضخمة لم تنفع العالم بشيء. أما هذه المدنية الحديثة التي لاقوام للعالم بدونها، فقد كانت في ذلك الوقت تتكون شيئاً فشيئاً في جو عقول أهل الغرب، ولم تلبث أن انفجرت انفجاراً هائلاً فغيَّرت وجه الأرض، وغلب الشرق على أمره فغرب الشرق وأشرق الغرب، وها أنا واحد من أبناء الشرق

العديدين أقف أمامك لأبكي على طلول الشرق الدارسة وأترحّم على البقية الباقية منه»[١٣].

ولأن أداة الكاتب التعبيرية لا تتعدى المخزون اللغوي، كان من الحتمي أن تخضع اللغة لمحاولات متفاوتة العنف، تشتق وتولّد وتخترع وتنقل وتترجم وتنحت وتصطلح، بغية تلبية الحاجات الانسانية المستجدة، يوماً بعد يوم. وغدا لزاماً على الأديب أن يستفيد من الأصول الفلسفية والبحوث الانثروبولوجية والمنجزات العلمية والحقائق الرياضية، فيظهر فكره في أغنى تعبير لأعمق دلالة.

---

(١٣) بولس سلامة : النفائس العصرية ص ٩١. السنة السابعة ج ٩.

النمطية في التعبير

تأثر الأدب بنتاج الفكر الفلسفي ومذاهبه، ووصل ذلك إلى نمط التعبير الذي ربط الشكل بالمضمون، وبدت من خلال تحديد علاقتهما آثار مختلفة الاتجاهات، أدت إلى ظهور مايعرف بالمدارس النقدية والأدبية في تاريخنا العربي، وتواريخ الآداب العالمية الأخرى، منذ فجرها حتى اليوم؛ فتمايزت وتنوَّعت ــ بحسب منطلقاتها ــ إلى درجة التعارض أحياناً. وتري الملاحظة أن غالبية الآراء والمنطلقات في الآثار الأدبية والنقدية، تنظم في اتجاهين رئيسين، ينشأ عن المزج بين مبادئهما ــ بنسب متفاوتة ــ وادخال عناصر أخرى مكمِّلة، اتجاهات فرعية عديدة يمكن أن تردَّ إليهما. وهذان الاتجاهان الرئيسان هما مايعرف بالاتجاه «المثالي» والاتجاه «الواقعي» اللذين حدَّدا مسار التفكير في قضايا هامة طال التنازع فيها.

اعتمد الاتجاه المثالي مجموعة من القضايا التي تعتبر بمثابة المبادىء النظرية، ويمكن اختصارها في:

أ ـ الفكر أسبق في الوجود من الواقع، والانسان المفكر قادر على تطوير الواقع بالشكل الذي يريده ويرتضيه.

ب ـ هذا يعني ضرورة أن يُدرس الواقع وأن تعرف مكوناته تبعاً لتحديد ماهيته.

ج ـ كل تطور في حياتنا الاجتماعية والاقتصادية ــ تاريخياً ــ يعدُّ نتيجة

تطبيقية لأفكار معينة أبدعها أفراد من الناس يتمتعون بالقدرة على الابتكار.

د ـ الفكر الابداعي موهبة قائمة بذاتها، وهو مستقل عن الظروف المحيطية، ويأتي عن طريق الالهام المستمد من مصدر خارجي.

هـ ـ الآثار الابداعية في الفنون والآداب حصيلة الالهام، تعكس مافي عالم الجمال من غَناء وتنوُّع، ومهمة النقد الأدبي الرئيسة أن يكشف عن ذلك العالم.

أما القضايا التي اعتمدها الاتجاه الواقعي مبادىء نظرية يركن إليها، فتختصر في:

أ ـ الواقع أسبق من الفكر، وإذا كان تطوير الواقع يتطلَّب فكراً فان ذلك دليل الصلة القائمة بينهما وتأثر أحدهما بالآخر.

ب ـ يخضع الواقع لمجموعة من النظم الموضوعية يمكن للفكر أن يكتشفها بوساطة العلم.

ج ـ علوم الانسان وثقافته وليدة النشاط العلمي والخبرة المتزايدة والتطور، وعلى الفكر أن ينطلق من معطيات الواقع.

د ـ الفكر الابداعي نتاج يعدُّ حصيلة لعوامل خضعت لظروف تكوين اجتماعية معقدة، رغم أنه يصدر عن فرد دون آخر.

هـ ـ الآثار الابداعية في الفنون والآداب دليل فعل انساني خاضع لتأثير ماهو واقعي ولامجال لاتصاله بما هو مطلق، ومهمة النقد الرئيسة بيان الارتباط بين الأثر المبدع والحياة الاجتماعية ثم الواقع بشكل عام.

لايخفى أن كلاً من هذه المبادىء قد خضع للاضافات والتفسيرات، واكتسب عند كل مفكر شكلاً، تعبيراً قد يختلف أو يقترب من شكل آخر.

إلا أن ممالاشك فيه أن هذه الأصول قد أدت إلى اشتهار مجموعة من القيم الجمالية والفنية المتعارضة، لانتمائها إلى أحد هذين الاتجاهين دون الآخر، في نتاج الأدباء، فظهرت واضحة أو مضطربة أو غامضة. وقد نتجاوز ذلك إلى القول بأن التناقض الضمني الذي نصادفه في كثير من المذاهب الأدبية، إنما نشأ عن الاضطراب في التحديد المذهبي الدقيق، للمبادىء النظرية السابقة، لدى كل أديب أو مبدع، نظراً للاعتقاد الشائع بأن صاحب الرسالة الأدبية ليس عالماً، كما أنه ليس فيلسوفاً أيضاً، وأنه غير مطالب بتسويغ مواقفه.

لقد رأت فئة أن الأدب ثمرة من ثمار العبقرية، التي يتمتع بها أشخاص أفذاذ، استطاعوا بظروف تكوينهم الخاصة، أن يبدعوا ماأبدعوه؛ بينما رأى آخرون أن الأدب سجل لجهود أشخاص استمدوا موضوعاتهم ونماذجهم البشرية من الحياة، بعد أن تهيأت لهم مجموعة من المعارف عن الواقع وملابساته وظروفه. ورأت مدرسة أنه لايشترط في الأديب ممارسة تحرّي حقائق الوجود وعكسها بالتعبير عنها، بل إن عليه التعبير عن حياته وأوهامه وميوله الخاصة، دون أي نظر إلى انسجامها أو تعارضها مع الأشخاص والهيئات والمؤسسات الاجتماعية القائمة؛ بينما رأى اتجاه أن يناط بالأديب جملة من المسؤوليات والمهام الاجتماعية، تجعل من شروط قيامه بواجبه الاجتماعي أن يضمّن انتاجه هموم وآمال ومشكلات أولئك الذين يشاركهم الحياة في ظروفها الموضوعية وتأثيراتها العامة(١).

كما رأت جماعة أن رفعة الفن وسموّه يقاسان بمدى ترفّعه عن الواقع، وقدرته على التخلص مماهو عَرَضي زائل؛ بينما رأى آخرون أن الانخراط في

(١) بندتوكروتشه : فلسفة الفن ص ٩٠ ومابعدها.

الحياة الواقعية هو معيار الأصالة والمعاصرة في أي انتاج أدبي، وهما محكُّ الحكم عليه بالنجاح أو الفشل»(٢). ورأت فئة أن مهمة الأدب هي إنشاء نماذج للتأمل، ترفعنا إلى إدراك المثل العليا في الحق والخير والجمال، وغايته أن يقوم باستعراض الفكرة المطلقة أو تجسيدها؛ بينما رأى آخرون أن مهمة الأدب هي الاشتراك في معركة القيم، وغايته خلق بواعث لتأييد بعضها دون بعض(٣).

النمط الأدبي :

ولكي نتمكن من إصدار حكمنا بالتأييد أو النفي، لأي اتجاه من المذاهب السابقة، لابدَّ من التعرُّض لظاهرة «النمط» التي تعدُّ واحدة من أهم البحوث التي توجِّه فاعليات النقد والأدب على حدٍ سواء. فالتعاريف التي ينبغي أن يزودنا بها الأدب والنقد تعاريف في الاستعمال، وليست مفاهيم مجرَّدة كالتي نجدها في المعاجم. وعلى ذلك فانه لن يصحَّ في النقد والأدب، مايصحُّ من اقتصار، يقوم على أساس القول بأن تعريف اللفظ ــ الرمز يكون واضحاً، عندما يعطي رمزاً آخر أو تعبيراً رمزياً مرادفاً له، بحيث يمكن استبدال أحد اللفظين بالآخر، فنحصل على جملة مرادفة لجملة أخرى. القضية التي تواجهنا في النقد والأدب، هي أن كل لفظ ــ بالمعنى الاصطلاحي ــ لابد له من مدلول هو بمثابة «نمط». سواء كان تحقُّق هذا النمط واضحاً بالنسبة لمستخدمي اللفظ تاريخياً، أو كان تطوره التاريخي غامضاً بعض الشيء، إذ أن حالة الأثر الماثل بين أيدينا ــ وهو نتاج واقعي ــ تفترض إمكانية نقل المفاهيم والمعاني التي يشتمل عليها من إنسان إلى آخر، تفترض قابلية الفعل، وليس مجرد الفهم.

---

(٢) محمد مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه ص ٢١٥ وتاليتها.

(٣) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢١٠ ومابعدها.

نظرية رسل :

وقد حاول «براتراندر رسل» في نظريته المعروفة عن «الأنماط» أن يوضح أن كل جملة تحوي تعبيراً رمزياً بشكل معين، يمكن أن تحوّل أو تترجم إلى جملة لاتحوي أي مثيل لهذا التعبير؛ وإنما يكون فيها تعبير ثانوي يؤكد أن شيئاً واحداً ــ فقط ــ يمتلك خاصة معينة(٤). فنحن عندما نقول: «المربع المستدير لايمكن أن يوجد» نجد لذلك مرادفاً القول: «لايمكن لشيء أن يعدّ مربعاً ومستديراً». وكذلك قولنا: «مبدع البُردة كان عربياً» يرادف القول: «إن شخصاً واحداً ــ واحداً فقط ــ قد كتب قصيدة البُردة، وهو شخص عربي». فالمثال الأول الذي أوردناه يزوّدنا بصورة نموذجية للطريقة التي يمكن فيها للفظة «النمطية» في موضوع أن تنفي ضده، أما المثال الثاني فهو صورة نموذجية للفظة «النمطية» التي تقع في «نمط آخر» من القضايا أو العبارات فتحدّده.

هذان النموذجان يظهران كيفية التعبير عن فكرتين منقولتين بألفاظ نمطية، دون استخدام النمط نفسه في كليهما، بحيث يقدم لنا ذلك تعريفاً للألفاظ عن طريق الاستعمال. من خواص هذا التعريف أنه يزيد فهمنا لقضايا معينة، ويخلّصنا من الاعتقاد الخاطىء بأن الألفاظ النمطية هي رموز تصويرية؛ إذ أننا لوقلنا بأن القصيدة موجودة تقبل الوصف، فلا يمكن القول بأن الدائرة ــ التي هي مفهوم مجرد ــ موجودة وأنها تقبل الوصف. وهذا التعريف ــ بالتالي ــ يزيل الالتباس الناشىء عن فهمنا الناقص ــ أو غير الكافي ــ لبعض القضايا أو العبارات، حيث لايجدي استخدام اللفظ ــ المرادف نفعاً.

---

(٤) انظر: برتراندرسل: الموسوعة الفلسفية المختصرة، Ayer : Language, Truth and Logic, chap. 3.

وضوح اللغة ــ إذن ــ يعني تفنيد القضايا الموجودة في هذه اللغة، ثم إظهار العلاقات فيما بينها. فاذا تبيَّن وجود نوعين من التعبير مترابطين في موضوع معين، قلنا إن الجمل فيهما مترادفة. ولايضاح ذلك نأخذ العبارتين الآتيتين:

أ ــ الشاعر إنسان.

ب ــ مؤلف البيان والتبيين إنسان.

نجد بالتحليل عن طريق الترادف أن العبارة الأولى تعني:

ج ــ جنس الانسان يحوي الشاعر.

بينما تعني العبارة الثانية:

د ــ البيان والتبيين لايمكن أن يكون من تأليف موجود غير الانسان.

وهذا مما يجعل تركيب الألفاظ وسيلة ننقل بوساطتها المعطيات التي لدينا إلى الآخر، بحيث نضيف إلى النمط القاموسي للغة نوعاً من العمق، أو بعداً جديداً. وكلما كان التركيب اللفظي قادراً على الايحاء بالعمق، أو بحاجة إلى التعمق والتأمل والدراسة وإعادة النظر، مرة بعد مرة، برهن ذلك على غَنائه وحداثته. وبذلك نفسر بعض الأحكام النقدية تجاه آثار قديمة في تواريخ الأدب، توصف بأنها «متجدِّدة» أو أنها «كتبت في عصرنا» أو أن الكاتب قد «سبق عصره» حينما دبَّجها. فقصيدة المتنبي الذاتية التي مطلعها:

عيدٌ .. بأية حالٍ عُدتَ ياعيدُ ؟

بما مضى .. أم لأمرٍ فيك تجديدُ !

تمسُّ شغاف كل إنسان بعيد عن أهله ودياره، وتحرك شجون كل متوحد غريب الدار، وتهيج لواعج كل محب نأت به الأيام، فاستوحش وداعبت مخيلته ظلال الرغبة وهواجس القلق. وهي بذلك أثر حديث يتجدَّد مع كل قراءة، ويكتسب بعداً نفسياً مع كل متأمل(٥)، فيعدُّ تعبيراً عن تجربته الخاصة، إلى جانب كونه تعبيراً عن تجربة الشاعر التي تصحُّ موضوعاً مفرداً قائماً بذاته، حيث يقدم لنا نمطاً في تنظيم «الديدندو» و«الليبدو» يفضي بمكوّنات الشخصية، ويبوح بأسرار النفس للخلاص من عائق توكيد الذات.

المادي والحسي :

وما دمتُ قد تعرَّضت للجانب المنطقي من مشكلة النمطية في التعبير، فان من المفيد الاشارة إلى مايوصف، بأنه «مشكلة» عدم قدرة الأديب على وصف المعطيات الحسية بدقة، واقتراح الحل المناسب لذلك. ولتحقيق هذا الغرض لابد من ملاحظة أن تحليل الموضوعات المادية، يظهر بوضوح أنها ليست مركبة من المعطيات الحسية، وأن كلامنا الذي تذكر فيه موضوعات مادية يمكن أن نحوّله إلى عبارات لانذكر فيها سوى المعطيات الحسية المترابطة والمتشابهة، وأن ذكرنا الأشياء المادية أثناء وصفنا المعطيات الحسية سببه فقر اللغة، حيث لانجد وسائل لفظية أخرى للتعبير عن خصائص تلك المعطيات. ولايضاح هذا المسار نأخذ مثالاً على ذلك قول أحمد شوقي مخاطباً دمشق ــ سورية في حديث عن الاستعمار:

سلي من راعَ غيدكِ بعد وَهْنٍ :

أبَيْنَ فؤاده والصَّخر فرقُ ؟

---

(٥) انظر: بحث «الحداثة ــ قيمة» في هذا الكتاب.

فكلمة «الصخر» تدل على «شيء مادي» لكنها استخدمت في وصف «معطى حسي» هو القسوة أو التسبُّب بالألم، ومثل ذلك كثير جداً تحفل به كتب الأدب والبلاغة.

أما الحل الذي يمكن استنباطه من ذلك فهو أن نتخلى عن الاعتقاد بوجود فاصل تام بين ماهو مادي ولامادي، والاستعاضة عن ذلك بالقول بوجود ماهو تجريبي ولاتجريبي، بحيث نستطيع ـ بشكل دائم ومستمر ـ أن نقيم علاقة بين هذين المظهرين، أساسها حاجة أحدهما لبيان آخر. فنكون ـ بذلك ـ قد خطونا بالأدب والنقد من حالة التصوير، التي كان عدد كبير من المفكرين يقصرون مهمة الأدب عليها، إلى حالة خلق مفاهيم جديدة وأنماط تثري اللغة، وتزيد من قدرتنا على التعبير. ويبدو الأديب ـ والناقد أيضاً ـ وقد انتقل من حالة نظم الكلام وإنشاء العبارات، إلى ابداع المعاني واكتشاف المفاهيم وتطوير الدلالة وتوسيع الشمول.

جمالية الأثر الأدبي :

أما بالنسبة لإحساسنا بالجمال تجاه أي أثر أدبي ـ أو فني بشكل عام ـ فقد أظهر «هربرت ريد» أنه لن يقبل الوصف إلا من حيث أنه تعريف نظري وحسب، لأن تفسير النشاط الفني عملية يقوم بها الناس، وتتكون من ثلاث مراحل متكاملة هي:

أ ـ تصور المميزات المادية ـ الألوان والأصوات والحركات ـ وعديد من ردود الأفعال المادية غير المحدودة والمعقدة الأخرى.

ب ـ تنظيم التصورات في أشكال وصور ممتعة.

ج ـ مقابلة الأشكال والصور، بحيث تتطابق مع حالة للشعور أو الإحساس كانت موجودة من قبل، فيتم التعبير عن الشعور والاحساس.

وهـذا يـعني أن «التعبير» عملية أخيرة تعتمد على عمليات سابقة من التصور الحسي والتنظيم الشكلي، مما يجعل الأحكام في الفن والأدب تندرج في إطار القيم المعيارية. وقد ميَّز «ريد» في التجاوب مع «الأثر الفني» بين حالتين مترابطتين:

أ ـ التجاوب مع «الشكل» الذي هو من شأن حساسية الانسان الجمالية، التي هي عنصر بشري دائم.
ب ـ التجاوب مع «المضمون» أو عملية «الفهم» الذي يعدُّ شيئاً متغيراً من شخص إلى آخر، يقيمه عن طريق تجريده انطباعاته الحسية وحياته العقلية، وهو مايحدد مدى نجاح التعبير، بمعنى التدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة.

الأمر الذي يعني القول بأن الشكل والمضمون ملتحمان متكاملان في كل أثر أدبي أو فني، رغم إمكان تحليل الشكل أو المضمون ــ كل على حدة ــ إلى مصطلحات ذهنية، كالتوازن والايقاع والتناسق.

وقد دعا ذلك ريد إلى القول(٦): «نحن حينما نصف الفن بأنه الرغبة في التشكيل، فاننا لانتخيل نشاطاً ذهنياً شاملاً، إنما نتخيل نشاطاً غريزياً شاملاً. ولهذا السبب فانني لاأعتقد أن بامكاننا القول بأن الفن البدائي هو شكل أكثر انحطاطاً للجمال من الفن الاغريقي، فرغم أنه قد يمثل نوعاً أكثر انحطاطاً من الحضارة، فانه يعبر عن إحساس غريزي بالشكل متساوٍ مع الفن الاغريقي، بل وقد يكون أكثر منه حساسية في هذا المجال. إن فن مرحلةٍ ما، لايعد معبّراً عن هذه المرحلة إلا إذا كنا نحاول التمييز بين عناصر الشكل وهي عناصر عالمية، وبين عناصر التعبير وهي عناصر محلية موقوتة». وهكذا

(٦) هربرت ريد : معنى الفن ص ٤٢ وتاليتها.

يبدو أن الشكل وحده لايمكن أن يمثل عملاً من أعمال الأدب، لأن العمل الأدبي ــ أياً كان ــ يتضمن دائماً شكلاً ما.

القضية المحذوفة :

كل عمل أدبي ينطوي على قضية شرطية محذوفة، لها وجود ضمني فيه، هي: «إذا كانت الأشياء كذلك، إذن...». وتعتمد رحابة هذه القضية وسلطانها وقوّتها على نوع من التحرر الفعلي من الوقائع، التي غالباً ماتكون مبنيّة على أسس اعتقادية معيّنة. كما أن التفكير الابداعي يتصف بفاعليات عقلية، مشحونة بأخطار تترتب على النتائج التي يصلها المبتكر في نتاجه، ومايصادفه في ثنايا تجربته الخاصة لفهم العالم، وما يرتبط بذلك من تفسير للواقع الذي تعيشه الانسانية. فالتجربة الشعرية ــ مثلاً ــ تتميز باعتبارها أسلوباً لخلق عالم غريب نسبياً عن الواقع، عالم لايكون نظيراً لعالمنا الحالي، كما لايمكن وصفه بأنه تعبير عما هو واقعي فقط.

في هذا النمط من السلوك التعبيري تتجلى القدرة الفنية للمبدع، إذ أن الآثار التي أفرزتها قرائح الأدباء تجمع بينها أشكال وأهداف متشابهة، ثم لاشيء. وهي تختلف عند كل مبدع مبدع، وتتعدى ذلك إلى الاختلاف بحسب الأحوال المكانية والزمانية في التجربة الفردية الواحدة، تبعاً لما يعرض من وقائع وحوادث وعلاقات، ومايمرُّ بالأديب من مفاهيم تصادف قابلية دون أخرى في تذوقها وتفسيرها، في حالات معينة جسدياً ونفسياً وعقلياً، ومايحرك القدرات من طاقة نفسية (ليبدو ــ ديدندو). ويمكن أن نورد مثالاً لذلك أحد الموضوعات الجمالية الوصفية، الذي يتسم بالحياد الواقعي من حيث هو موجود طبيعي على درجة واحدة من الاستثارة الادراكية بالنسبة للمتأمل أو المشاهد. وليكن ذلك «ثمرة النارنج» في الشعر.

يقول الشنتريني الأندلسي:

يارُبَّ نارنجةٍ يلهو النديمُ بها

كأنها الكرَةُ من أحمرِ الذهبِ

أوجذوةٌ حملتها كفُّ قابسها

لكنها جذوةٌ معدومةُ اللّهبِ

و يقول الأرجاني:

ونارنجةٍ بين الرياض نظرتُها

على غصنٍ رطبٍ كقامةِ أغيدِ

إذا ميّلتها الريحُ كانت كالكرةِ

بدتْ ذهباً في صولجان زبرجدِ

فلا ريب أن هذا النمط من التعبير عند كل من الشنتريني والأرجاني، يستخدم لون الذهب والاستدارة لوصف النارنج، لكن يبقى لكلام كلٍ من الشاعرين طابع شخصي خاص، لايبدو من خلال نمط الشكل، بل نستشفه من نمط التفكير أو التفاعل مع الموضوعات، ونمط استخدام وتوظيف المفاهيم التي يصوغ بها الشاعر معانيه، ويدخلها في تراكيبه، حتى لينبيء المضمون بصاحبه ــ كما قيل.

ما من شك في أن تصوير الصاحب بن عباد للنارنج، يتميز عن هذين الوصفين، من جهة جعله بعض ثمرات «تتداول» بين أيدي الندامى، مثل

كرات الذهب التي تحيط بها الصوالج. يقول:

بعثنا من النارنج ماطاب عُرفُهُ

ونمَتْ على الأغصان منه نوافجُ

كراتٌ من العِقيان أُحكمَ خرطها

وأيدي الندامى حولهنَّ صوالجُ

فالألفاظ النمطية ــ ههنا ــ اتخذت أشكالاً تعبيرية متعددة، فانفرد كل كلام في إطار ابداعيته عما سواه. وهذا نموذج إضافي عن الثمرة ذاتها في قول كشاجم:

سقياً لأيامنا ، ونحن على

رؤوسنا نعقدُ الإكليلا

في جنةٍ ذُلّلتْ لقاطفها

قطوفُها الدانياتُ تذليلا

كأن نارنجها تميس به

أغصانُها حاملاً ومحمولا

سلاسل في زبرجد حملت

من ذهبٍ أحمر قنديلا

وكذلك قول أحمد الضبي، أحد شعراء اليتيمة:

أو ماترى النارنجَ منضوداً لنا

سطراً كأشخاصٍ جَثونَ على الرُّكَبْ

وكأنما أجسادها وجِسادها

صورُ السلاحِف قد صُنعن من الذهبْ

الانفعال واللغة :

لابد أن نلاحظ أنه كثيراً ماتبدأ الانفعالات العظيمة والهيجانات الابداعية الحارة، بتأثير بسيط أو تافه، يوجه الطاقة الفاعلة ــ بالازاحة ــ فينتقل بالعاطفة من مجرد المشاعرالوجدانية الهادئة، إلى السلوك التعبيري اللغوي، الذي ينطوي على تنظيم شخصي خاص للمنبهات في المكان والزمان. كأن يسمع الشاعر كلاماً أو صوتاً أو يرى شيئاً، فيكون بمثابة محرك سلوكي تعبيري. يروى أن ابن الفارضْ «سمع قصَّاراً يقصر و يضرب مقطعاً على حجر و يقول:

قطَّع قلبي هذا المقطع

ماقال يصفو أو يتقطع

فما زال ابن الفارض يصرخ و يكرر هذا السجع ساعة بعد ساعة، و يضطرب اضطراباً شديداً، و يتقلب على الأرض، ثم يسكن اضطرابه حتى يُظن أنه قد

مات، ثم يستفيق و يتكلم معنا بكلام لدني ماسمعنا مثله قط، ولانحسن أن نعبر عنه، ثم يضطرب على كلامه و يعود إلى حال وجده»[٧].

وهذا السبب يجعل بعض الموضوعات المرئية أو المسموعة أو المقروءة، تستحوذ على انتباه الأديب وتوجه فهمه، بما هي موضوعات تشتمل على ماهو إنساني وواقعي. وتلعب الحواس دوراً بالغاً في إيقاد الخيال التصوري، وتبدو المنبِّهات الخارجية الجمالية أو اللاجمالية، قادرة على استثارة استجابات التأمل والتخيل والتأويل والانفعال، وتثير الذكريات والصور الذهنية المختزنة. ونظراً لانحصار التعبير عن التجربة الشخصية للأديب في استخدام اللغة، اضطر هذا النوع من المبدعين إلى استخدام الرمز المعنوي أحياناً، واللجوء إلى الابهام والاشارات في حالات، والاقتصار على بعض أنواع من المفردات اجتناباً لتشويه الخبرة النفسية أوالعقلية، وبسبب حدود اللغة ذاتها، كما سبق أن أشرنا.

فكان ذلك سبباً في اتباع الأصول الفلسفية والعلمية والرياضية المجردة، للتعويض عن قصور الإمكانات اللفظية المتوافرة، بقصد التأثير على ماهو خارجي، من أشياء وأشخاص العالم الذي يحيط بالأديب، وبما يعود عن «الأنا» المبتكرة بتوكيد القدرة على فعل التأثير في «الآخر — الشيء». وأبسط هذه الأنواع «التورية» التي تعدُّ أدخل أشكال البديع في باب الرمز، يقول في هذا الاطار عمر بن أبي ربيعة:

أيها المنكحُ الثريا سُهيلاً

عمرَكَ الله كيف يلتقيانِ

---

(٧) شرح ديوان ابن الفارض ج ١ ص ١١.

هـي شـاميةٌ ــ إذا ماستقلّتْ ــ

وسهيلٌ ــ إذا استقلّ ــ يماني(٨)

فالشريا بنت علي بن عبد الله بن الحارث، وهي المعنى المراد بتورية ثريا السماء. وسهيل هو ابن عبد الرحمن بن عوف اليمني ورِّي به النجم المعروف، لكي يخلص الشاعر إلى بسط دهشته واستنكاره لزواج غير متكافىء، أو لاتجانس فيه ولاروابط.

ويقول المتنبي:

برغـم شـبيبٍ فارق السيفُ كفَّهُ

وكـانـا على الـعلاَّتِ يـصطحبانِ

كـأن رقابَ الناس قالت لسيفه:

رفـيقُـك قـيسـيٌ وأنـتَ يمانـي

فهو يريد أن «كف شبيب وسيفه متنافران فلا يجتمعان، لأن شبيباً كان قيسياً والسيف يقال له: يماني، فورّى به عن الرجل المنسوب إلى يمن، ومعلوم مابين قيس ويمن من التنافر»(٩). ويمكن أن نتأمل نموذجاً معاصراً أكثر احتفاء بقضية الرمز من مجرد التورية، في قول أدونيس:

قبل أن يأتي النهار، أجيء
قبل أن يتساءل عن شمسه أضيء

---

(٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة.

(٩) البغدادي : خزانة الأدب ص ٢٩٦.

وتجيء الأشجار راكضة خلفي وتمشي
في ظلي الأكمام
ثم تبني في وجهي الأوهام
جزراً وقلاعاً من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضيىء الليل الصديق وتنسى
نفسها في فراشي الأيام
ثم، إذ تسقط الينابيع في صدري
وترخي أزرارها وتنام
أوقظ الماء والمرايا وأجلو
مثلها صفحة الرؤى وأنام(١٠)

الرمز والدلالة :

لكن المشكلة الخطيرة التي تساهم في تقويض صرح الأدب، هي الثبات على استخدام الرموز بمدلولاتها المتداولة، وعدم الخطو بها إلى التطور. فاذا كان بعض الشعراء قد لجأوا إلى تكرار ألفاظ رمزية خاصة، فانهم لم يخلقوا لذلك ألفاظاً جديدة، بل اكتفوا باسقاط المعنى المقصود على لفظة جاهزة: كالمطر للخير، والضوء للنصر، والطفل للأمل، والحِملان للشعوب، والذئاب للانتهازيين، والتنّين للاستعمار، وغير ذلك من ألفاظ نمطية. فكان هذا سبباً مباشراً في القصور التعبيري، وفتح هوّة بين المبدع والمتلقي، نظراً لانعدام المعايير الواضحة المنظمة في توظيف الرمز لخدمة مفهوم معين. نقول هذا ولايغيب عن بالنا جهود التحليل النفسي التي درست الآثار الأدبية، وكشفت عن كثير من المختزنات النفسية التي كوّنتها واشتركت في انتاجها،

(١٠) أدونيس : كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ص ١٣.

وماتزال متضمّنة فيها تحت السطح أو القشرة الخارجية، ويمكن اكتشافها بوساطة التحليل، فنتعرف على أصولها ونستخرج أعصبة الطفولة فيها، أو مايمكن وصفه بأنه مجموعة اضطرابات وظيفية، نفسية المنشأ، تصيب الجهاز العصبي للشخص، فتمثل ظاهرة صراعية معارضة لدافع غريزي لديه(١١).

وما يجب ألا يغيب عن البال أيضاً، أن معظم خصائص العقل البشري المميزة نشأت عن كونه أداة للتوصيل. نعم، لابد أن يتم تكوين التجربة قبل أن يبدأ إيصالها، لكن أي تجربة تأخذ شكلها المألوف ــ عادة ــ لأن وجوب توصيلها أمر محتمل الوقوع ــ ممكن. وقد رأى «ريتشاردز» أن قانون «الانتقاء الطبيعي» جعل القدرة على التوصيل لدى الانسان، عاملاً ذا أهمية بالغة، يعيننا على حلّ كثير من المشاكل السيكولوجية، كما يرفع مستوى فهمنا بطبيعة الآداب والتجارب الفنية(١٢).

معرفتنا طبيعة طريقة التوصيل تجعلنا نفهم نوعية العلاقة، بين العناصر الشكلية والضمنية، كما تزيد معرفتنا بمسألة «اللاشخصية» في النتاج الأدبي وأبعاد «الذات» المبدعة والاتجاه «التفسيري» الذي يسيطر على العملية الفكرية أو يوجهها. وإن لغة الانسان الخاصة تكون أقرب الأشياء إليه، لأنها أكثر الأشياء ارتباطاً به، ولأنها أول تلقائية عقلية للتعبير، تتخذ نمطية خاصة، يبدعها ويتأملها في وقت واحد. يقول صلاح عبد الصبور:

يستيقظ الشيء الحزينُ في أواخر المساء
يمور في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والإيماء

---

(١١) انظر مثالاً: سيغموند فرويد : الهذيان والأحلام في الفن، ابليس في التحليل النفسي.

(١٢) ايفور ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبي ص ٦٥ ومابعدها.

لكنه حنون
يضمُّنا في خدر مستسلم مأمون
أنفاسه تندى بلا لزوجةٍ على الجباه والترائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب
لا تسألِ الشيء الحزين أن يمرَّ كل يوم
على مرافىء العيون
لا تسألِ الشيء الحزين أن يبين
... أن يبين
لأنه مكنون
لا تسألِ الشيء الحزين أن يقر
لأنه كطائر البحار .. لامقر
وقُل له:
إذا أهلَّ في المدى ، ونقَّر البياض في عينيك
وغيَّم المكان بالدموع مثل حلم ...
«لقد ملكتني .. .فتحتُ لك
صندوق قلبي الكلم
فلتقطرِ الدموع .. كالنغم» (١٣)

ولم يسلم كثير من الكتاب والشعراء ــ ولاسيا الا تباعيون المحكومون بتناظرية البيت، وهو قيد لامعنى له ــ من الخضوع لضغط المادة الأولية القاهر، فطغت اللغة على الفكرة، وحال مافيها من حشو دون تطور القدرات التنظيمية والتركيبية للمحسوس، لتحقيق أفضل شكل إدراكي، يلائم

---

(١٣) صلاح عبد الصبور : ديوان أقول لكم.

المضمون، بما في ذلك من ألوان وخطوط وسطوح وأصوات وحركات؛ لأن ذلك يتطلب فاعليات إيجابية في تكوين الأداة التعبيرية، وليس مجرد محاكاة لنمط مألوف. وللخلاص من ذلك الضغط يمكن أن يلجأ الشاعر ـ أو غيره ـ إلى الاستفادة من مبدأ «وحدة الأضداد» لتجسيد نمطية تشكيل العالم، على نحو أكثر مناسبة، تبعاً لما يقترحه أو يريده، من حيث هو ذو «أنا» معينة، فتتضح ـ في هذا السياق ـ الطريقة الخاصة في المحاكمة العقلية، وتظهر طرق التفهُّم والاستيعاب وتمثُّل العادات الاجتماعية. وفي ذلك مافيه من مسحة صوفية، ظهرت عند غير قليل من المبدعين في صورة القول «بالالهام» أو«الحدس» مما سلكوه في طرق «المعرفة الذوقية». وتشمل الذات العالم كله ـ في بعض التجارب ـ فتنشد على لسان رابعة العدوية في خطاب المطلق:

ياسروري ومنيتي وعمادي

وأنيسي وعدّتي ومرادي

أنت روح الفداء ، أنت رجائي

أنت لي مؤنسٌ ، وشوقك زادي

أنت لولاك ، ياحياتي وأنسي

ماتشتّتُ في فسيح البلاد

كم بدتْ مِنّةٌ، وكم لك عندي

من عطاءٍ ونعمةٍ وأيادي

حبُّكَ الآن بُغيتي ونعيمي

وجلاءٌ لعين قلبي الصادي

ليس لي عندكَ ماحييتُ براحٌ

أنت منّي ممكّنٌ في السوادِ

إن تكنْ راضياً عليَّ فاني

يامنى القلب ، قد بدا إسعادي(١٤)

لقد كان برغسون يقول بأن كل كاتب أتى ليقول شيئاً واحداً بعينه، وهو غالباً مايقوله في أول انتاج له، ثم يبلوره و يفسره و يؤكده و يعيد اكتشافه في جميع مايتلو من انتاج(١٥). فهل يكون هذا قاعدة في كل تعبير نمطي؟!..

أرى أن النجاة مما هو تكراري وسردي ومعروف، يجب أن تعتمد ـ فيما تعتمد ـ على تبنّي أداة كشف معرفية تكون قابلة للتقويم. و إذا كان هذا يعني الاقتراب للعلم، فانه لايلغي أن يكون للشاعر أو الفنان عالمه الخاص، الذي يصوغه على هواه، دون أن يشعر بثقل الجاذبية الأرضية على كتفيه، ودون تكريس قلقه الذي بدأ بقطع حبله السُّري يوم ولادته ـ كما ترى «هورني» ـ إذ ليست كل جاذبية أرضية، وليس كل قلق متلفاً.

(١٤) الحريفيش : الروض الفائض ص ١١٧.
(١٥) هنري برغسون : التطور الخالق ـ المقدمة.

وقد كتب أمرؤ القيس وطرفة بن العبد وأبو تمام والمتنبي والبارودي والسياب والبياتي والبدوي جميع ماكتبوه، وغيَّروا أصولاً في أرضية الثقافة والمنظور الاجتماعي، دون أن يطرحوا قضية انهزامية واحدة، عن كتابة بالأصابع كلها أو نصفها أو بعضها ــ كما فعل نزار قباني مثلاً ــ لأن الكتابة الحقيقية تفكير بصوت عال ٍلا تموت بغير أصابع.

نتاج السحر والأدب

ترتبط مظاهر الحضارة في كل أمة بأواصر لايمكن فصم عراها، كما تتصل بحضارات الأمم الأخرى بأسباب تقوى وتضعف، تبعاً لمجموعة من المعايير. ويضع تاريخ الحضارات بين أيدينا أشكالاً متمايزة عديدة لظاهرة التعبير، التي اتفق الباحثون على وصفها «بالجمالية» أو ماأطلق عليه اسم «الفنون». ولن أتعرض لمهمة البحث في أكثر أشكال الفن اتصالاً بالبدائية، نظراً لصعوبة هذه المشكلة، التي لم تكشف بحوث الانثروبولوجيا مايجعلنا نركن إلى البحث فيها بشكل مؤكد. وسأكتفي بتناول الموضوع من زاوية «السحر» باعتباره ظاهرة متميزة من ظواهر الحياة البدائية، ومرحلة ضافية على مستوى التاريخ الفكري للحضارة الانسانية، ارتبطت ـ فيما ارتبطت ـ بنتاج الأدب لفترة طويلة من الزمن، بدرجات متفاوتة وأشكال متعددة.

السحر ومقوماته :

لفظة «السحر» واحدة من الألفاظ الغامضة، التي لاتحمل دلالة محددة، بوجه عام. لكنها تستخدم للدلالة على ممارسات معينة، شاعت في المجتمعات البشرية، ولاسيما البدائية. هذه «المجتمعات البدائية» ليست وقفاً على الماضي، بل يمكن أن نلفيها حتى بين ظهرانينا في القرن الحالي، وهذا يعني أنها «عقلية أسلوب سلوكي» أكثر مما هي «ظاهرة زمانية»، وإن كان ذلك

لاينفي عنها صفة المرحلية، في بعض المجتمعات دون الأخرى، أو بالنسبة لاتجاهات محددة بذاتها.

لكن كلمة «السحر» اكتسبت ــ في هذا العصر ــ معنى سلبياً، هو نوع من الاستهزاء أو الاحتقار أو الاهانة، فأطلقت على بعض السلوكات والشعائر التافهة، وخاصة في بحوث الانثروبولوجيين. وإن كان ذلك لم يحُل دون استخدامها في بعض حالات المدح والثناء، أو مجالات التأثير غير الحسية، وهو الاستخدام الايجابي الذي نحن بصدده، وغالباً ماتمّ ذلك في مجالات الفنون.

والاتجاه الأقوى تسويغاً ومنطقية في العالم حالياً، هو اعتبار الطريقة الوحيدة المجدية لوضع «نظرية في السحر» هى أن ننظر إليه من ناحية الفن. لأن أفعال السحر تشتمل على جوانب أساسية، وليست عَرَضية، من الأعمال الفنية، كالرقص والغناء والرسوم والتماثيل. كما أن لهذه الجوانب السحرية دوراً يتشابه مع دور الترفيه، من حيث أنها وسيلة لغاية متصوَّرة، فهى ليست فناً ــ بالمعنى الدقيق ــ بل صنعة، وغايتها إثارة الانفعال. يقول داندي: «تلك هي فيما يبدو النشأة الأولى للفنون المتحررة الخمسة.. فقد استلزم تحريرها من ارتباطها الجسدي توافر حافز أسمى، الجوهر الإلهي للشاعر، وهو يطلعنا على تحول هذا الفن النفعي إلى حال دينية.. فبدون الايمان لايوجد فن، وبالايمان ينقلب الفن النفعي فناً متحرراً»(١).

وتفيد كلمة «السحر» من حيث اشتقاقها العربي الدقيق، معنى «الفتنة». وتقرر المعاجم أن معنى السحر هو: صرف الشيء عن حقيقته أو صورته، إلى شيء آخر مخالف للحقيقة أو خيالي محض. وقد نحا بعض

(١) Vincent d'Indy: Cours de Composition Musicale, vol.1, pp10.

المفكرين إلى ردّه لمجرد «الخداع» أو «الشعوذة» أو «التخيلات والأخذ بالعيون» عن طريق الاستعانة بخفة اليدين والكلام المنمّق. ثم تولّد المعنى الذي يوحي «ببديع مانشاهده» في الطبيعة من صنع، كالغذاء في جسم الانسان، هذا المعنى الذي يردُّ إلى الشاعر «امرىء القيس»(٢) وإن كان ذلك لايخلو من معنى «الصرف». ثم أطلقت الكلمة لتفيد «جمال البيان» وغدا «سحر الكلام» مرادفاً لذلك(٣).

واكتسبت لفظة السحر ــ في لغتنا ــ معنى «الاطلاع على الغيب أو المجهول» من خلال جهود مفسّري القرآن، حيث ربط ذلك بالجن والشياطين والكهان. وكرّس هذا المعنى وجود الكذب، والنطق بما يخالف الواقع(٤)، في النص على كيفية تنزُّل الشياطين على كل أفأك أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون، وأن الشعراء يتبعهم الغاوون، وهم في كل وادٍ يهيمون و يقولون مالايفعلون(٥). وغير ذلك كثير، مما يفيد بأن الكاهن والمجنون والشاعر والساحر كانوا وثيقي الصلة ببعضهم، بحكم كونهم معروفين بالوصل بين عالم الروح وعالمنا هذا.

فاذا جمعنا بين هذه المعاني وبحوث علم النفس، أمكن أن نجد في أصلها دلالة مشتركة تعني «التلقائية» في الكلام والأفعال، ولاسيما في حالات أو موضوعات اتفق غالبية الناس على صعوبتها، أو حاجتها لبذل جهود ذات مواصفات عليا أو طبيعة خاصة، بغية تحقيقها والوصول إليها، بحيث يعني ذلك خروجاً على قاعدة سائدة، أو تميزاً سلوكياً لايتمكن منه إلا «فئة

---

(٢) ابن منظور : لسان العرب ج ٦ ص ١٢.

(٣) الجوهري : الصحاح ــ مادة «سحر».

(٤) خاصة ماورد في سورة البقرة ــ الآية ١٠٢: «واتبعوا ماتتلو الشياطين على ملك سليمان، وماكفر سليمان، ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر...»

(٥) انظر : سورة الشعراء. الآيات ٢٢١ ــ ٢٢٦.

خاصة» ذات «تركيب أو قدرات خاصة» لامجال إلى إدراكها أو تفسيرها أو امتلاكها، دون «عناية خاصة» ليست من جنس ماللبشر. وقد ذهب فريق من الباحثين ــ على رأسهم شارل لالو ــ إلى أن السحر هو الشكل الأول للفن البدائي والديانات البدائية، في الفترات التاريخية السحيقة، باعتباره جملة من الطقوس ترمي إلى منح الانسان قوة تأثير في الظواهر الطبيعية، بوساطة قوى غامضة؛ تتكىء على هامش مجموعة من المعتقدات المنظمة، تتعايش معها طفيلياً(٦).

التداعي والتعزيم :

ولابد من التنويه ــ منذ البداية ــ إلى أن العمليات السحرية، قد تكون في كثير من الأحيان، تطبيقاً للمعلومات النفسية العامة في مجال «تداعي الأفكار»، بحيث يستفاد من تأثير موضوع ما، في الموضوعات التي تجاوره أو تؤازره أو تشبهه. فيلعب «التعزيم» في هذه الحالة دوراً هاماً، فيكفي الانسان البدائي لاكتساب المقدرة المعنوية على طعن عدوه في قلبه ــ مثلاً ــ والخلاص منه لتحقيق الشعور بالراحة والاطمئنان، أن يقوم بتمثيل «رمزي» لذلك، فيطعن دمية تشبهه بدبوس. وقد أدى ذلك إلى الاجتهاد الأمين ــ أحياناً ــ في انتاج صور وتماثيل، كثيرة الشبه بالموجودات الواقعية. كما كان ذلك ــ أحياناً أخرى ــ سبباً في حظر انتاج بعض الصور والتماثيل، لموجودات واقعية اعتبرت أشرف من أن ينالها تأثير البشر.

نجد في أخبار «فتح مكة» مايفيد أن النبي (ص) حينما دخل «الكعبة» رأى فيها «صور» الأنبياء والملائكة، فأمر بها فمحيت. ورأى فيها ستين

---

(٦) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٨٣.

وثلاثمائة «صنم» مرصعة بالرصاص، و«هبل» أعظمها، وهو وجاه الكعبة على بابها، و«إساف» و«نائلة» حيث ينحرون و يذبحون، فأمر بها فكسرت[7]. وذكر أن «هبل» تمثال انسان منحوت من حجر أحمر وردي، استورده أحد سادة مكة من الشام أو بلاد اليونان، لما رأى فيه من حسن الصنعة ودقة النحت، وقد حطم يوم الفتح[8]. وصورة «مناف» على هيئة رجل لالحية له، يتحدر على عارضيه شعر رأسه الصناعي المرموز به إلى الآلهة الشمس، وحول جفنيه وحدقتيه خطان ناعمان، و يزين جيده قلادة، وعلى صدره طيات ردائه، و يرى طرف طيلسانه الذي ينعطف من كتفه الأيسر فيصل إلى الأيمن و يعقد به.

ولقد وصل الأمر بتعزيمات القربى للآلهة، أن وجدت «تماثيل» يتعبد لها الناس في بيوتهم، أو يحملونها معهم في أسفارهم أينما ذهبوا، تبرُّكاً بها، وقد عثر المنقبون على عدد كبير منها، متفاوتة في الحجم ودقة الصنع والاتقان[9]. كما حطمت ودمرت قصور عظيمة، منها في اليمن قصر «غمدان» الذي أسهب الأخباريون في وصف ارتفاعه وفخامته، وقصر «شمر» في ذي ريدان وغيرها. وعثر في بعض قبور الجاهليين على أساور ذهبية وخواتم وتماثيل وجرار وسيوف وخناجر وسكاكين، وضعت مع الأموات في قبورهم، بعد أن نبشت تلك القبور لاستخراج مافيها من أشياء نفيسة[10].

القوى الرمزية والأساطير :

وقد أعطى الأجداد والآباء لسلالتهم قوى رمزية غامضة، استمدوها من

---

(٧) ابن الأثير : البداية والنهاية ج ٢ ص ١٠٥.

(٨) الكلبي : الأصنام ص ٢٧.

(٩) جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج ٦ ص ٧٦.

(١٠) السهيلي : الروض الأنف ج ٢ ص ٩٢.

تلك الأوثان، وماتمثله من قدرات أريدلها أن تكون مفارقة عظيمة، تتمتع بقدر غير قليل من «السحرية» المعجبة، فنحوهم أسماء مثل: عبد العزّى، عبد ود، عبد مناة، عبد اللات، عبد قسي؛ ونحو ذلك حيث أضافوا العبودية لأحد الأصنام. والأساطير التي تنقلها الأخبار إلينا عن الشعراء كثيرة، تقول باتصالهم مع الجن والشياطين، وتعنى بوصف قدرتهم على المناضلة والمصاولة، وتطري باعهم في الدراية والمعرفة، وتمتدح آثارهم في ماليس يقدر عليه العامة من الناس.

فقد روى «عمر بن أحمد عمرو الشيباني» نقلاً عن بعض أحياء «فَهْم» أن الشاعر «تأبط شراً» كان أعدى ذي رجلين وذي ساقين وذي عينين، وكان إذا جاع لم تقم له قائمة، فينظر إلى الظباء و ينتقي على نظره أسمنها، ثم يجري خلفه فلا يفوته حتى يأخذه، فيذبحه بسيفه ثم يشو يه فيأكله. وقد سمي «تأبط شراً» لأنه لقي «الغول» في ليلة ظلماء، في موضع يقال له: رحى بِطان، في بلاد هذيل، فأخذت عليه الطريق، فلم يزل بها حتى قتلها، وبات عليها. فلما أصبح حملها تحت إبطه وجاء بها إلى أصحابه، فقالوا: لقد تأبط شراً، وقال في هذا:(١١)

ألا مَنْ مُبلغٌ فتيانَ فَهْمٍ

بما لاقيتُ عند رَحَى بِطانِ

وأني قد لقيتُ الغُولَ تهوي

بِسُهْبٍ كالصحيفة صَحْصحان

(١١) الأصفهاني: الأغاني ج ٨ ص ٢٠٩. الحموي: معجم البلدان ج ٤ ص ٢٣١.

فقلتُ لها : كِلانا نِضْوُ أيْنٍ

أخو سفرٍ فخلّي لي مكاني

فشدَّتْ شَدَّة نحوي فأهوى

لها كفِّي بمصقولٍ يماني

فأضربها بلا دَهَشٍ فخرَّتْ

صريعاً لليدينِ وللجِران

فقالتْ: عُدْ ، فقلت لها: رويداً

مكانَكِ ، إنني ثبتُ الجَنان

فلم أنفكَّ متكئاً عليها

لأنظرَ مُصْبحاً ماذا أتاني

إذا عينانِ في رأس قبيحٍ

كرأس الهرِّ مشقوق اللسان

وساقا مُخْدَج وشَواةُ كلبٍ

وثوبٌ من عباءٍ أو شنان

وقد زعمت العرب أن الغول «مخدج» أي ناقصة الخلق، وتخيلت رأسها مكسواً بجلدة كجلدة رأس الكلب، وأن جسمها متشقق الجلد، كالقربة

الخلِق، مضفين ـــ بذلك ـــ عليها بعض الصفات في الحيوانات القبيحة في نظرهم، حيث جمعوا الهر إلى الكلب مع نقص في شكليها وبعض التشويه؛ ولا شك في أنه لو وصل إلى علمهم بعض أوصاف الزواحف العملاقة ـــ كالديناصور ـــ لما تورعوا أن يجعلوا في الغول شيئاً منه، ولو من قبيل الإطراف أو المبالغة.

فاذا تركنا المنازلة والاقتتال والغلبة، إلى إلهام الشعر ورئي الشاعر، ألفينا «الأعشى» وجنيَّه الخاص، في خبر نقله «جرير بن عبد الله البجلي» إذ حدث قائلاً: سافرت في الجاهلية، فأقبلت على بعير ليلةً أريد أن أسقيه، فجعلت أريده على أن يتقدم، فما يتقدم، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلته، ثم أتيت الماء، فاذا قومٌ مشوَّهون عند الماء، فقعدت. فبينا أنا عندهم، إذ أتاهم رجل أشد تشويهاً منهم فقالوا إن هذا شاعرهم، وقالوا له: يافلان، أنشد هذا، فانه ضيف؛ فأنشد:

ودِّعْ هريرةَ إن الركبَ مرتحلُ

فلا والله ماخرم منها بيتاً واحداً، حتى انتهى إلى هذا البيت:

تسمعُ للحلي وَسْواساً إذا انصرفتْ

كما استعانَ بريحٍ عِشْرِقٌ زَجِلُ

فأعجبتُ به، فقلت: من يقول هذه القصيدة؟ قال : أنا. قلت: لولا ماتقول، لأخبرتك أن أعشى بني ثعلبة أنشدنيها عاماً أولَّ بنجران. قال:

فانك صادق، أنا الذي ألقيتها على لسانه، وأنا «مسحل» صاحبه، ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس(١٢).!

وقد كرّس الأعشى نفسه هذا الكلام عن «الرئي» عندما التقى برجل في الصحراء، بينا هو في طريقه إلى حضرموت، وأسمعه قصيدته التي مطلعها:

رحلتْ سميّةُ غُدوةً أجمالُها

غضباً عليك فما تقولُ بَدا لها؟

إذ يقول الأعشى: فلما أنشدته هذا المطلع، قال: حسبك، أهذه القصيدة لك؟ قلتُ: نعم، قال: مَن «سميّة» التي تنسب بها ؟ قلت: لاأعرفها، وإنما هو اسم أُلقي في روعي، فنادى: ياسميةُ، اخرجي. وإذا جارية خماسية قد خرجت، فوقفت وقالت: ماذا تريد ياأبتِ؟ قال: أنشدي عمك قصيدتي التي مدحتُ بها «قيس بن معد يكرب» ونسبت بك في أولها، فاندفعت تنشد القصيدة، حتى أتت على آخرها لم تخرم منها حرفاً. ويخبرنا «الأعشى» بعد ذلك بأن «مسحل» قال القصيدة المذكورة على لسانه مرة، بعد أن قالها مرة على لسان ذلك الرجل(١٣)!

وهذا «عبيد بن الأبرص» الشاعر، يحدثنا قائلاً: كنت في بعض السنين حاجاً، فلما توسطت البادية في شديد الحر، سمعت ضجة عظيمة في القافلة ألحقت أولها بآخرها، فسألت عن القصة، فقيل لي تقدم ترَ ما بالناس. فتقدمت إلى أول القافلة، فاذا بشجاع ـــ ذكر من الحيّات ـــ أسود، فاغرفاه

---

(١٢) [illegible]: الأغاني ج ٩ ص ١٥٦.

(١٣) [illegible]زانة الأدب ج ٣ ص ٥٤٩.

كـالجذع، وهو يخور كما يخور الثور، ويرغو كرغاء البعير. فهالني أمره وبقيت لأهـتـدي إلـى ماأصنع. فعدلنا عن طريقه إلى ناحية أخرى، فعارضنا ثانياً، ولم يجسر أحـد مـن الـقـوم أن يقربه، فقلت أفدي هذا العالم بنفسي بخلاص هذه القافلة منه.

فـأخـذت قـربـة مـن الماء فتقلدتها، وسللت سيفي، فلما رآني قربت منه سـكـن، وبـقـيـت مـتـوقـعـاً منه وثبة يبتلعني فيها، فلما رأى القربة فتح فاه، فـجـعـلـت فـمـهـا فـيـه، وصببت الماء كما يصب في الاناء. فلما فرغت القربة تـسـيَّب في الرمل ومضى، فتعجَّبت من تعرُّضه لنا وانصرافه عنا عن غير سوء لحـقـنـا، ومضينا لحاجتنا. ثم عدنا في طريقنا ذلك، وحططنا في منزلنا ذلك، في لـيـلـة مظلمة مدلهمة، فأخذت شيئاً من الماء وعدلت إلى ناحية الطريق، فـأخـذتـنـي عـيـنـي، فـنـمـت مكاني. فلما استيقظت من النوم لم أجد للقافلة حـسـاً، وقـد ارتحـلـوا، وبـقـيـت مـنـفـرداً لم أر أحـداً. ولم أهتد إلى ماأفعله، وأخـذتـنـي حـيـرة، وجـعـلـت أضـطـرب، وإذا بصوت هاتف أسمعه ولاأرى شخصه، يقول:

يـاأيها الـشـخـص المـضـلُّ مـركـبـه

مـاعـنـده مـن ذي شـارد يـصـحـبـه

دونـك هـذا الـبـكْـرَ مـنـا تـركـبـه

وبـكـرك المـيـمـون حـقـاً تجـنـبـه

حـتـى إذا مـا الـلـيـل زال غـيهـبـه

عـنـد الـصـبـاح في الـفـلاتـسيِّبـه

فنظرت فاذا ببكر قائم عندي، وبكري إلى جانبي، فأنخته وركبته، وجنبت بكري. فلما سرت قدر عشرة أميال لاحت القافلة، وانفجر الفجر، ووقف البكر، فعلمت أنه قد حان نزولي، فتحولت إلى البكر وقلت:

يا أيها البكرُ قد أنجيت من كرب

ومن هموم تضلُّ المدلج الهادي

ألا فخبرّني بالله خالقنا

من ذا الذي جاد بالمعروف في الوادي

وارجع حميداً فقد بلّغتنا مِنناً

بوركت من ذي سنام رائح غادي

فالتفت البكر إليّ ، وهو يقول:

أنا الشجاع الذي ألفيتني رَمِضاً

والله يكشف ضرّ الحائر الصادي

فجدت الماء لمّا ضنّ حامله

نصف النهار على الرمضاء في الوادي

الخير أبقى وإن طال الزمان به

والشرُّ أخبث ماأوعيت من زادِ

هـذا جـزاؤك مِـنّـا لايُـمـنُّ بـه

لك الجـمـيـل عـلـيـنـا إنـك البادي(١٤)

ولم يـوفـر فـرصـة استخدام هذا النوع من أساليب التأثير في الناس، حتى بـعـض الـشـعـراء المـتـأخـرين الذين اتصفوا بالتجديد في عمود الشعر، واتسم خـروجـهـم عـن المـألـوف المـتـوارث بـوعـي تـام، ترافق بدفاعهم عن أسلوبهم الجـديـد. وأول هـؤلاء «أبـو نـواس» الـذي نجـد في شعره تصريحاً عن مخاطبة إبـلـيـس، وطـلـب مـسـاعدته في استرضاء الحبيب وجمع الشمل والوصال، إذ يقول:

لـمـا جـفـانـي الحـبـيـب وامـتـنـعـت

عـــنـــي الـرسـالات مـنـه والخـبـرُ

واشـتـد شـوقـي فـكـاد يـقـتـلـنـي

ذكـرُ حـبـيـبـي والهـمُّ والـفِـكـر

دعـوتُ إبـلـيـس ثم قـلـت لـه

في خـلـوة والـدمـوع تـنـحـدر

أمـا ترى كـيـف قـد بُـلـيـتُ وقـد

أقـرح جـفـنـي الـبـكـاء والسـهـر

---

(١٤) الأبشيهي: المستطرف ج ١ ص ٢٤٤.

إن أنـت لم تُـلـق لـي المـودة في

صـدر حـبـيـبـي وأنـت مـقـتـدر

لاقـلـتُ شـعـراً ولاسـمعتُ غِـنـا

ولاجـرى في مـفـاصـلـي الـسـكـر

فـا مـضـت بـعـد ذاك ثـالـثـة

حـتـى أتـانـي الحـبـيـبُ يـعـتـذر

فـيـالهـا مِـنَّـةٌ لـقـد عـظـمـت

عـنـدي لإبـلـيـس مـالهـا خـطـر(١٥)

فهذا كله ــ وغيره كثير جداً في تواريخ الأدب ــ يظهر الممارسة التكرارية لخاصة السحر، في مجال الشعر. وعودة إلى بحوث الانثروبولوجيا لدى الشعوب المختلفة، تظهر لنا أن الشعر الغنائي الذي اتخذه السحرة وسيلة لأداء بعض الطقوس، أو خلفية تأثيرية ترافق بعض الشعائر التي تتطلبها العقائد السحرية، قد وصل إلى درجة بالغة من السيطرة الممتزجة بالهيبة والاحترام حتى الخوف، حيث كانت الترنيمات الشعرية الشفهية المتداولة تضفي على الألبسة وأسلحة الحرب والخيام ووسائل النقل والعبور والأعمدة الصارخة الألوان، نوعاً من المهابة والقدسية غير عادي. إذ تمكن «التعزيم» باستخدامه الحركة أو الصوت، من أن يكسب بعض الأسماء والاشارات قوة على استدعاء كثير من أشكال السلوك، أو مشاعر انسانية معينة، لدى أفراد

---

(١٥) ديوان أبي نواس . عصر المأمون ج ٣ ص ٢٣٣.

المجتمع. وأدى ذلك إلى ظهور منهجية معينة في الايقاع أو الغناء، كما يلاحظ في الأناشيد التي تتلى في النصر أو لردّ المصائب أو لاجتذاب الخيرات.

وهذا مما يحقق الكشف عن أسباب بعض الشائع من أقوالنا في التعبير عن أحكامنا تجاه الموسيقى،أو الشعر أو الرسم أو غيره، حيث نقول: «إنها تحدث فينا سحراً، أو إنها تفتننا وتطربنا» بمعنى أنها تحركنا فيزيولوجياً وسيكولوجياً، وربما دفعتنا للقيام بأعمال عددناها صادرة عن ايديولوجية واضحة خالصة؛ وهي لاتعدو ـ في الواقع ـ ردود أفعال نشأت عن مثيرات خارجية. وعلى هذ النحو نتلمس العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات الانسانية، فنرى فيها طائفة كبيرة من العقائد الذائعة في كل مكان، انحدرت وتطورت عن عقائد سحرية بسيطة ـ من حيث المبدأ ـ تؤثر في الناس عن طريق الإيحاء، وهم في ذلك متفاوتون، وتدفعهم إلى أشكال من النشاط يمكن أن تتصف بالفنية ثم بالجمالية.

التطور والتقدم :

ولابد ـ ههنا ـ من التفريق بين مفهومين أساسيين، أدى الخلط بينهما واستعمال أحدهما بدل الآخر إلى كثير من الاختلاطات والمداخلات وسوء الضبط، ونشأت عنها بحوث يمكن تصنيفها في زمر متعارضة. أعني بذلك مفهومي «التطور» و«التقدم»، حيث يشير الأول إلى التعقد المتزايد الذي يطرأ على الموضوعات وطرق التناول الأدبية والفنية المختلفة، خلال سيرورتها التي تقضيها بمرور سنين طويلة، أو عبر عصر من العصور، أو في مراحل من الانتاج المرافق بظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية متباينة، تظهر آثارها في الأدب وغيره من الفنون، بفعل التماسك الثقافي والتكامل بين الأنماط.

أما الحديث عن «التقدم» فليس يعتمد ــ كما هي الحال بالنسبة للتطور ــ على تدقيق الملاحظة، لتقرير واقعة قائمة تفرض نفسها على الفكر؛ بل هو يتضمن وجود «معايير للحكم» على التحسن أو التدهور، والخسارة أو الربح، والنجاح أو الفشل، والتخطي أو التقصير، والاستيعاب أو العجز، وغير ذلك من أصول تعد «قضايا قيمية» في أبسط تعبير معرفي عنها. وهذا ينكشف ــ في الوقت نفسه ــ عن ظاهرة لامجال إلى إنكارها، تبدو في مايسمى «المذهبية» أو«التحيُز». فالذي يتسلح بمعايير الرومانتية أو الرمزية النقديتين، لن يتوانى عن إصدار حكم سلبي على مسعى أحد كتاب الواقعية أو السريالية.

إن هذين الوجهين من الممارسة الذوقية ــ على المستوى السطحي ــ والعملية النقدية ــ على مستوى المنهج ــ يبديان لنا حقيقة هامة ولازمة، في كل بحث يطمح أن يكون موضوعياً، تتمثل في أن العمل الأدبي يفترض نوعاً معيناً من أدوات البحث النقدي ووسائله، كي يضمن صدور الأحكام الايجابية. وإذا أردنا أن تكون نتائج نقد أي أثر مبدَع سلبية، ماعلينا إلا أن نطبق عليه مناهج نقدية لاتنطلق من الأصول النقدية القيمية، التي يرتكز إليها عقل منشيء الأثر المدروس.

بذلك يبدو أن الحكم على تجربة مابالغموض، يمكن أن يكون كافياً ــ في غالب الأحيان ــ للوقوف أمامها موقف المتأمل لتقنية «السحر»، التي تشترط ــ أول ماتشترط ــ الايمان بقدرة غامضة على تأثير غامض في الواقع وموجوداته، دون تقديم أي تفسير يسوّغ مثل هذه «العملية» التي يفترَض أنها سحرية، بمعنى عدم قابليتها للتفسير بما نملكه من وسائل وأدوات «غير كافية». وبهذا التعارض في قاعدة الانطلاق، تفوت الفرصة

على كل سحر، في أن يحصل على تأييد عقل منطقي، ولايحظى السحرة بغير تأييد السحر.

ولتدقيق التفرقة بين مفهومي التطور والتقدم، اللذين اعتمدناهما لتأكيد هذه الواقعة في الدراسات النقدية، يمكن المقابلة بين بعض النماذج الشعرية المعاصرة. يقول الشاعر محمد سليمان الأحمد (بدوي الجبل) في قصيدة[١٦]:

سلي الجمرَ هل غالى وجنّ وعذّبا

كفرتُ به حتى يشوق ويعذُبا

ولاتحرميني جُذوةً بعد جذوة

فما اخضلّ هذا القلب حتى تلهّبا

ومانال معنى القلب إلا لأنه

تمرّغ في سكب اللظى وتقلّبا

هبيني حزناً لم يمرّ بمهجةٍ

فما كنتُ أرضى منك حزناً مجرّبا

وصوغيه لي وحدي فريداً وأشفقي

على سرّه المكنون أن يتسرّبا

---

(١٦) بدوي الجبل : الديوان. قصيدة البلبل الغريب.

مصوناً كأغلى الدُّرِّ عزَّ يتيمه

فأودِعَ في أخفى الكنوز وغيِّبا

وصوغيه مشبوب اللَّظى وتخيَّري

لآلامه ماكان أقسى وأعذبا

نجد أن الشاعر المعاصر ــ ههنا ــ على مستوى الشكل لم يتجاوز البحتري ــ مثلاً ــ الذي مضى مع العصر العباسي، بمعطياته الاقتصادية والاجتماعية واللغوية. وهو بهذا المعنى لم يتقدم، ولم يتطور؛ إذ أنه بقي يحافظ على الكلمة والديباجة والصورة، وتلاحمت المعاني والأطياف القديمة في التراكيب اللفظية التي تعد من فعل معاصر، يفترض بعده عن ذاك القديم بعض مئات السنين، بالنسبة لمعطيات الحقب التاريخية على الأقل. لكن إذا تركنا الشكل في اللفظة والبيت إلى أسلوب الربط بين رموز اللغة، ألفينا تطوراً، بين شاعرين: البحتري والبدوي، سببته ظروف الصياغة التي أحاطت بكل منهما؛ فرغم تشابه العاطفة المشبوبة بالحب بينهما، وتكرار أسباب الهجر والتعذيب وأشجانه، دخل عاملا الزمان والمكان اللذان يؤثران من حيث مدى صلاحية القديم في الاستمرار.

وهذا الحكم لاشك يختلف، إذا أخذنا قصيدة «نزار قباني» حيث يقول مثلاً:

حديثكِ سجادةٌ فارسيه

وعيناكِ عصفورتان دمشقيتان

تطيران بين الجدار والجدار

وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديكِ

و يأخذ قيلولة تحت ظل السوار(١٧)

فألفاظ اللغة لم تخرج عن أصلها القاموسي، ولم تتقدم لاستيعاب معنى جديد، في حين تطور شكل القصيدة، وهجر الشكل التقليدي ببعض مقوماته، كما تقدم أيضاً، من حيث زيادة عناصر الابداع الموسيقي المتعدد الايقاع، وتوليد صور خاصة بطريقة ربط للألفاظ خاصة، يمكن وصفها بأنها أحدث أو أكثر معاصرة أو أفضل، من الطريقة التقليدية القديمة، أو أن الشاعر يقصد أن تكون كذلك ــ على الأقل ــ بشكل واعٍ وهادف.

وتتضح هذه الرغبة في التطور والتقدم أكثر فأكثر، إذا اعتمدنا نماذج من شعر «أدونيس» في مراحل مختلفة من عطائه الأدبي: من ديوانه «قصائد أولى» وديوانه «هذا هو اسمي» وديوانه «قبر من أجل نيو يورك». فهو في الأول كان قريباً من البساطة والوضوح، وفي الثاني اعتمد تشكيل القصيدة الطويلة التي تنقل رؤية غامضة عن الذات والعالم، وفي الثالث بدأ يتحلل من الايقاع و يغرق في الغريب و يولع بالغامض. أدونيس طوّر منهج وأسلوب كتابته خلال هذه المراحل الثلاث ــ دون شك ــ ولكن التقدم لم يحصل إلا لدى انتقاله من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، حيث بلغ قمة نضجه الشعري وامتلاكه أدواته ووسائله، ثم سجل انحرافاً يعد تراجعاً عن الشعر في المرحلة الثالثة.

يعني ماتقدم أن مفهوم التطور لايستدعي ــ بالضرورة ــ مفهوم التقدم، وأن وسائل السحر البياني القديمة، التي اتسمت ببدائيتها وسذاجتها

---

١١) نزار قباني : ديوان أحبك والبقية تأتي.

وبساطتها، لاتكتسب أي قيمة حقيقية إذا مورست في عصرنا الحالي، باعتماد أساليب وطرق أكثر تعقيداً. ويبقى السحر في نتاج الأدب ظاهرة غير كافية لتقدميته، لأنه يخدم تطور تقنية الحرفة أكثر مما يعنى بالتجاوز. والأديب الساحر يخدع جمهوره بحفظه ضمن دائرة واحدة، في حين أن الأديب التقدمي يقود جمهوره باتجاه يزداد بعداً عن نقطة الانطلاق يوماً بعد يوم.

لقد درس «جورج سانتيانا» قيم الأنماط وقيم المثل، بشكل تحليلي دقيق، ووجد* أن الحواس تظهر نوعاً خاصاً من الاستجابة للاثارة، ووزناً وايقاعاً معينين للموجات التي ترتبط بها القيمة الجمالية للاحساس(١٨). وهذا يؤكد أن الذاكرة والعادة العقلية، تلعبان دوراً ملحوظاً في ادراكاتنا وأحكامنا الجمالية ــ النقدية، فهي لاتتأثر بقيمة ماندركه وحسب، بل ترجع إلى متعة الاستجابة الادراكية الباطنية أيضاً. وتزيد أهمية هذا المصدر الثاني للقيمة، كلما كان معنى الشيء المدرك وشكله يعتمدان ــ بدرجة أشد ــ على تجاربنا السابقة وميولنا الخيالية.

إن القيمة النمطية للشكل في أثر أدبي ما، تؤثر في نفوسنا قبولاً أو نفوراً، وتؤثر في أحكامنا على مستوى جماليته وفنيته؛ ولكن مايؤثر في أحكامنا أكثر هو تلك العلاقة بين ادراكنا الحسي إياه، والشكل الذي يندرج تحته في مقولاتنا الادراكية، أو المثال الذي يضاهى به في أذهاننا، الذي هو ناتج عام ــ غالباً ــ لانطباعات متعددة حصلت في فترات وظروف مختلفة، ولم تبق لدينا سوى ذكرى باهتة عن كل منها، ثم تكونت مُثلنا الجمالية من خلالها، بشكلها «المتميّز» أو مايوصف بأنه «خاص». هكذا تتبلور الأشياء الناقصة وغير المتميزة في عقولنا، وتتكاثف في كمال واحد هو معناها العام،

---

(١٨) انظر : جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ص ١٣٦ ومابعدها.

يؤثر في أحكامنا الجمالية و يكوّن نظر يتنا النقدية، وهو خليط من «المفاضلة» والنزوع إلى «المثال»، يتفاوت اتساعاً وتعقيداً بين الناس.

ويمكن رصد مدى تعمق وتعقد هذه العلاقة، من خلال مجموعة الخطوات أو المراحل التي يقطعها المتلقي، للوصول إلى الحكم على أثر ابداعي. فقد أشار علماء الجمال والنقاد الى جملة من المواقف المتدرجة، يتخذها المتلقي قبل استحسان الأثر أو رفضه(١٩). إذ لابد أن يقطع الأثر مجرى التفكير العادي لدى المتلقي، من حيث هو «شيء» تجاه «الذات»، يستأثر بالانتباه فيعزله عن الظروف المحيطة، ويجعله يعيش في عالمه الخاص، فيتحصل لدى المتلقي إدراك بأنه أمام ظواهر ذات كيان مؤثر، تتوقف معه عمليات البرهنة والاستدلال العقلي، ليحل بدلها نوع من الحدس المتعاطف أو النافر، باستثارة النص مجموعة معينة من الانفعالات والمشاعر البسيطة، التي تستثير ــ بدورها ــ ذكر يات ماضية عن مواقف وأهواء وميول، ترتبط بحالتنا عن طر يق مراجعة أشبه بأحلام اليقظة، فتحقق صلة خاصة بين وجدان المتلقي والنص، يمكن أن تعدّ بمثابة محاكاة باطنية، تبدو آثارها من خلال اتخاذ موقف ايجابي أو سلبي تمليه هذه العلاقة. ولايخلو ذلك من حالة غير واضحة الانحياز أو غامضة، تبدو أشبه بالوقوف على الحياد، بسبب درجة امتلاك القدرة الكافية على اختيار أحد هذين الجانبين.

وتعد هذه الظاهرة أحد العوامل الرئيسة، التي دفعت لفيفاً من النقاد إلى القول بدور تربوي، يقع على عاتق الأديب ــ كما يقع على عاتق الناقد، وإن اختلفت الدرجة بينهما ــ تمارس فيه عملية الارتقاء بالذوق الجمالي

---

(١٩) انظر : زكريا ابراهيم: مشكلة الفن ص ٢٥٠ ومابعدها. جورج كولنجوود: مبادىء الفن ص ١٩٩ ومابعدها. وار ين، و يليك: نظر ية الأدب ص ٣١٣ ومابعدها.

للمتلقي، باعتماد وسائل فعالة، تعتمد نوعاً من المناهج مناسباً لانجازها. وهذا يعود بنا ــ ثانية ــ الى مناقشة جدوى الوسائل والأدوات، التي يتخذها الشاعر والمسرحي والقاص والموسيقي والرسام وغيرهم في التعبير؛ وتمثّل قضية استخدام طرق السحر في الفنون للبحث ــ أيضاً ــ من جديد، على نحو يؤكد ضرورة مواجهتها وخطورتها في رسم مستقبل الثقافة، عبر مراحلها المختلفة.

السحر والتطهير :

السر العملي للسحر هو أنه يركز و يبلور و يوثق الانفعالات التي يحدثها، بحيث تصبح أدوات فعالة في الحياة العملية. وهذا مايجعل «السحر» مختلفاً عن «التطهير» الذي يتم فيه تنفيس المشاعر أو تفريغ الانفعالات، بحيث لاتتداخل مع الحياة العملية. والنشاطات التخيلية في الطقوس تزكي ابتكارات الأفكار الحرة، إذ تدفعها للقفز في مجالات رحبة واسعة، كما تتسم الشعائر الشفهية والايمائية بنوع من التقديس، فيؤدي ذلك إلى ذيوعها وتكريسها. وهذا ماجعل «شارل لالو» يعتبر الشعائر الشفهية هي الشكل الأول لكل أدب، والسببَ الحقيقي للرفعة التي يتمتع بها الشعر على النثر، والغناء على الكلام(٢٠). ذلك أن صيغ الشعائر الشفهية ــ بعد تنهيجها ــ قدّمت أُطر كل شعر، أي قواعد الأبيات، ومن ثم قواعد الغناء والموسيقى.

لكنْ كثيراً مااتخذ هذا الوضع مخرجاً للخلاص من أداة الفن التعبيرية ذاتها، فقد عُدَّ تكرار الكلمة أو الصيغة أو الفكرة عيباً، ينبغي تحاشيه في الكلام الأدبي، ولم يسمح به إلا في ميدان الشعر أو الكلام الموزون، في

(٢٠) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٩٧.

العروض والايقاعات المسجوعة. وماتزال ــ حتى اليوم ــ القاعدة القائلة: «يجوز للشاعر مالايجوز للناثر» مسوِّغاً لخروج الشاعر التقليدي على قواعد النحو وأصول فقه اللغة، دون هيبة ولا وجل، كأنما يمارس حقه الطبيعي في التأثير على الموجودات، واللغة جزء منها.

التكرار الموسيقي :

ويحظى التكرار الموسيقى ــ والشعر نوع منه، ولاسيما بشكله التناظري ــ برضى قد يصل إلى درجة الاجلال، خاصة بالنسبة للمتلقي ذي النزعة البسيطة، أو الذي يعتمد الطريقة التقليدية قياساً لما يتحلى بالتقدير الأفضل. امتداداً لدور التكرار الموسيقي القديم، في تنظيم الأوضاع الفيزيولوجية والسيكولوجية لأفراد المجتمعات البشرية، وربما إعدادها ــ في حالات معينة كالحرب ــ للسيطرة عليها أو توجيهها. وقلما نجد في مأثور قصص العرب كلاماً منسوباً لساحر أو كاهن أو شياطين، يخرج عن أن يكون شعراً أو كلاماً مسجوعاً. ومن قبيل ذلك مايروى في أسباب الهجرة الجماعية من أرض «سبأ» التي كان فيها «سد مأرب» العظيم، حيث جاء أن أول من خرج منها «عمرو بن عامر» بعد سماع الرؤيا التي حكتها زوجته الكاهنة «طريفة الخبر»، إذ قالت: «مارأيت كاليوم، أزال عني النوم، رأيت غيماً أرعد وأبرق، وزمجر وأصعق، فما وقع على شيء إلا أحرق.. والنور والظلماء، والأرض والسماء، إن الشجر لهالك، وليعودنَّ الماء كما كان في الزمن السالك.. أخبرني المناجد، بسنين شدائد، يقطع فيها الولد الوالد.. أقول قول الندمان لهفا، لقد رأيت سلحفا، تجرف التراب جرفا، والشجر من غير ريح يتكفًّا.. هي داهية دهياء من أمور جسيمة، ومصائب عظيمة.. وإن فيها الويل، مالك فيه من قيل، فيما يجيء به السيل.. خطب

جليل، وحزن طويل، وخلّف قليل». فغادر الناس أرض سبأ هاربين من الكارثة قبل وقوعها[21].

الشعائر الشفهية والإيمائية :

لقد أظهرت دراسة الحضارات القديمة خصوبة الشعائر الشفهية في ميدان الأدب والموسيقى، كما أكدت خصوبة الشعائر الايمائية، والطب الذي يعالج الداء بمثل خواصه من الدواء، في مجالات الفن التشكيلي[22]. فقد كان صوت المطر يقلّد بالرقص والأنغام وأصوات الأشخاص لاستدرار الغيث، وترسم صورة قوس قزح على وعاء يخضُّ مافيه بعناية، ليمتنع ظهور قوس قزح في السماء كنتيجة لتوقف الوابل. وغير ذلك كثير كثير، يؤكد ماذهب إليه «هورنس» إذ رأى أن باب المحاكاة الايمائية في عبادة «الأحجار المقدسة» كان أصل فن «النحت» أساساً، ومالأشياء الكثيرة المزخرفة التي ترجع إلى «العصر البرونزي» سوى تعاويذ وأوثان[23].

أما المسرحية فيمكن تقرّي أصلها في الحركات التمثيلية الخرافية، التي نمت ظروفها الدرامية بتأثير بعض أشكال العبادة السحرية. وكذلك تحول البيت البسيط، الذي كان مخصصاً لممارسة طقوس السحر، فصار قصراً ثم معبداً، استلزم فناً معمارياً يأخذ على عاتقه مهمة تحقيق بناء يتصف بالجمال، ويليق بمكانة الشعائر التي تؤدى فيه. وارتبطت بذلك المقطوعات الشعرية، التي كانت تتلى في طقوس التكفير عن الذنب أو الخطأ، وهي أول أشكال المقاومة الانسانية الرامية إلى استخلاص معنى الخير والشر

---

(٢١) انظر : مجمع الأمثال ج ١ ص ٢٥٢. بلوغ الأرب : ج ٣ ص ٢٨٣ معجم البلدان : مأرب.

(٢٢) انظر : آرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ج ١ ص ٣٣.

(٢٣) المرجع نفسه ص ٣٠١ ومابعدها.

الأخلاقيين، أو الجميل والقبيح المعنويين. وقد أدت شعائر «القربان» إلى اشتراك الذين يؤدونها في العبادة، فازدادت قوة ارتباط هذا السلوك بمقطوعات شعرية أو غنائية ــ ذات إيقاعات معينة ــ تعاطفية ذات تأثير جمعي، اكتسبت صفة القداسة بالمعاودة والتكرار[24].

إن رغبتنا قد تكبت في النفس، ويحال دون خروجها إلى حيز الفعل والتحقق، إذا سبقها تصور مشاعر اللذة والألم، التي ستلحق بنا من جرّاء ممارستها. لكن الانسان البدائي ذا الوعي الفج والتجربة المحدودة، ذلك الذي لايستطيع تصور نتائج عمله مسبقاً، ينزع إلى أن يملأ العالم بالأشباح التي تمثّل مخاوفه وعواطفه، بدل أن يجسّد المفهومات الرياضية أو العلاقات المجردة بين الأشياء، وهي لم تتكوّن في ذهنه بعد. فالآلهة «سيتالا» التي يفترض أن الجدري يخشاها، تحظى بعبادة أفقر طبقات الهند جميعاً، بغض النظر عن أديانها المعلنة، وتتجلى هذه العبادة لدى النساء بوجه خاص. وفي البنغال يشترك أتباع أديان مختلفة، في عبادة الشمس، ويقدمون الذبائح لآلهة القرية، قبل بذر الأرز[25].

الأدب والعادة الفكرية :

فالعادة الفكرية التي تتضمن فاعلية النظرية السحرية، هي التي تخلق الأساطير، وتضفي على المادة حياة، وتنشط كلما استغلقت علينا سبل المعرفة، ولم نجد تفسيرات آنية مرضية للظواهر والحوادث. ونجد في ذواتنا ــ حيث يحول قربنا منها دون ملاحظتها ــ وفي فوضى الدوافع المعقدة، أننا لانزال

(٢٤) شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ٢٩٤.

(٢٥) هاملتون جيب : بنية الفكر الديني في الاسلام ص ٧٥.

نتحدث عن سلطان الفكر والارادة. فالأدباء التقليديون اعتادوا أن يستمدوا من النجوم والقمر مصدراً للايحاء، كأحد الرواسب القديمة لعبادة الكواكب، حتى أصبح جميع الناس العاديين ــ أو معظم الناس بشكل عام ــ يعدّون النجوم جميلة. و يظهر التدقيق في أسباب ذلك،أن الأفكار والتصورات الغامضة عن العوالم الأخرى ــ وكثير منها ذو تأثير حتى الآن ــ ومايرافقها من انفعالات مبهمة تجاهها، هي مايجعلنا نعزو انفعالاتنا إليها، ثم يحدث اقناع في النفس بأن مافي النجوم هو قوة جمال وقدرة وفرادة.

وتسلُّط مثل هذه القناعات البسيطة، التي تشبه أحلام اليقظة، لغز فكري ناشيء عن الغموض، وليس لذة جمالية ناتجة عن التأمل. كما أنه ليس ضرور ياً لادراكنا أهمية تلك الكواكب والسيارات الفضائية، في وجود الحياة والكون. ومثل هذا من الأسباب جعل «اليزابيث درو» تقرر أننا «نقرأ الشعر لأن الشعراء استحوذ على نفوسهم ــ مثلنا ــ طغيان الزمن والموت الذي لامهرب منه، وتألّموا للفقد، واستطعموا مرارة الخيبة والاخفاق، وجرّبوا لحظات الانطلاق والسلام»(٢٦). ولأن آثارهم تندُّ عن تصورات وأخيلة يخترعونها، أو أنهم عرفوا وشاهدوا ماأسماه «هوبكنز» الانسانَ الغالي العنيد، وأطلق عليه «ييتس» اسم الانسان العاطفي المشتت؛ كيف يصارع ليلتئم شمله، و يسمو على عبوديته للزمن، بابتداعه شيئاً أكثر دواماً منه، في الحب والطبيعة والفن، إذ يبحث بشغف وإصرار عن «نقطة ثابتة في عالم دائر».

نعم، لقد استمر ذلك التأثير في الأحكام القيمية، حتى يومنا هذا، وظهر في انتاج طائفة كبيرة من المعاصرين، الذين امتدت أيديهم إلى الاشتغال

---

(٢٦) اليزابيث درو : الشعر.كيف نتذوقه ونفهمه ص ٣٨.

بالأدب وتاريخه ونقده. وقد كان ذلك سبباً في صدور آراء هشة، في هذا المجال من البحوث، سرعان ماتتداعى بالكشف عن دوافعها الحقيقية. فقد قرر ــ في هذا السياق ــ بعض الباحثين: «أن الأدب لم يكن لينجوْ من نكر الحياة العامة التي أرادت له أن يتخلى عن عنصر الصدق الفني الذي هو مناط فنيته وجوهر أصالته، وعزلت الأدب عن مكانته الرفيعة من القيادة والسياسة»(٢٧). فهذا الخلط الظاهر بين المفاهيم الأخلاقية (الصدق) والجمالية (الفن) والموضوعية (مناط) والميتافيزيقية (جوهر) والسوسيولوجية (قيادية)، الذي نراه في ماأُريدَ له أن يكون «موقفاً نقدياً واضحاً»، ليس سوى أحد الترسُّبات السحرية الكثيرة، التي ماتزال تعشش في أصول بعض الأحكام النقدية والنظرات التقويمية.

فالفن والأدب القديمان لم ينصهرا مع السحر وحده، بل مع جميع الوظائف الاجتماعية. وهذا مايفسر تطور كل منها ــ في المراحل المتأخرة ــ مستقلاً عن الآخر، ومايفسر عدم اتسام المتصوفة الجماليين بالسمة الدينية. والفن الذي استخدم أداة للسحر، أدى إلى وظيفة عملية بحتة، استهدفت أغراضاً اجتماعية في غالب الأحيان، ولم يربطه بأسرار العقائد سوى صلة التصديق. لذلك لم تكن وظيفة النص الأدبي ــ أو العمل الفني عامة ــ تتحقق في كونه بديلاً رمزياً خالصاً، وإنما تتعلق بالفعل الغائي أو القصد العملي، ولم يكن الفكر أو السحر هو الذي يقتل أو ينتصر أو يهزم أو يحقق المعجزة، بل الفعل الحقيقي.

وقد أظهرت الدراسات التي تناولت تطور الفنون والآداب، خلال العصور المختلفة في المجتمعات البشرية، وجود فكرتين هما شرطان أساسيان لكل

(٢٧) عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ص ١٦٨.

انتاج مبدَع: فكرة التشابه والمحاكاة، وفكرة انتاج شيء من آخر يختلف عنه. وقد ظهرت هاتان الفكرتان في عصر التجريب والكشف، الذي سبق عصر السحر. فالأشكال الظلّية لليد، التي وجدت في أماكن كثيرة، مع التصاوير الموجودة في الكهوف، وظهرت ــ على مايبدو ــ عن طريق انطباع أيادٍ حقيقية؛ ربما كانت أول ماأعطى الانسان فكرة الخلق، وجعلته يشعر بأن من الممكن وجود شيء مصنوع بلاحياة، يشابه ــ تماماً ــ الأصل الحقيقي الحي.

وهذا يعني أن الفن والسحر قد استثمرا صفات مشتركة في الانسان، ليست خاصة بأحدهما. فاستعارت أنواع الفنون والآداب من السحر ماجعلها تبدو في إطار الاجلال والتعظيم، واستفاد السحر مما في الآداب والفنون بما يجعله مؤثراً على نحوٍ أعظم وأكثر اجلالاً، فتطوع كلٌ منها لخدمة الأنشطة الانسانية الأخرى.

جريدة المصادر والمراجع

الكتب العربيـــة :

ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن • طبعة مكتبة مصر •

ابن أبي ربيعة ، عمر : الديوان • دار التراث ـ بيروت •

الأبشيهي، محمد : المستطرف من كل فن مستظرف • دار إحياء التراث

الأبشيهي ، محمد : المستطرف مـن كل فـن مستظرف • دار إحياء التراث العربي •

ابن الأثير ، علي : البداية والنهاية • مكتبة المعارف ـ بيروت •

ابن الأثير ، علي : المثل السائر • طبعة محي الدين عبد الحميد •

ابن رشيق، الحسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده • مطبعة أمين هندية

ابن ربيعة ، لبيد : الديوان • دار التراث ـ بيروت •

ابن سلام ، محمد : طبقات فحول الشعراء • مطبعة المعارف بمصر •

ابن سينا ، أبو علي : منطق المشرقيين • طبعة القاهرة •

ابن سينا ، أبو علي : النجاة • طبعة القاهرة •

ابن طباطبا ، محمد : عيار الشعر • المكتبة التجارية الكبرى •

ابن العبد ، طرفة : الديوان • طبعة الشنقيطي •

ابن عربي ، محي الدين : روح القدس • طبعة حجر بمصر •

ابن عربي ، محي الدين : مواقع النجوم • طبعة القاهرة •

ابن الفارض ، عمر : الديوان • طبعة القاهرة •

ابن منظور ، محمد : لسان العرب • طبعة بولاق •

ابن هانيء ، الحسن : الديوان • المطبعة العمومية •

الأحمد ، محمد سليمان : الديوان • دار العودة ــ بيروت •

أدونيس : الديوان • دار العودة ــ بيروت •

اسماعيل ، عز الدين : التفسير النفسي للأدب • دار المعارف بمصر •

الأصفهاني، أبو الفرج : الأغاني • طبعة دار الكتب وطبعة الساسي •

الآلوسي، محمود : بلوغ الأرب في أحوال العرب • مطبعة دار السلام ــ بغداد •

الآمدي ، الحسن : الموازنة بين الطائيين • طبعة دار المعارف •

البستاني ، بطرس : أدباء العرب • دار مارون عبود ودار الجيل •

البغدادي ، عبد القادر : خزانة الأدب ولب لباب العرب • دار الكاتب العربي •

الجاحظ ، أبو عثمان : الحيوان • طبعة الساسي •

جلال ، سعد : المرجع في علم النفس • دار المعارف بمصر •

الجوهري ، اسماعيل : قاموس الصحاح • دار العلم للملايين •

الحريفيش ، محمد : الروض الفائق في المواعظ والرقائق • المطبعة الميمنية •

الحموي ، ياقوت : معجم البلدان • مطبعة السعادة بمصر •

الحوفي ، محمد أحمد : الحياة العربية في الشعر الجاهلي • دار نهضة مصر •

زيدان ، جرجي : تاريخ آداب اللغة العربية • دار مكتبة الحياة •
سلامة ، بولس : مجلة النفائس العصرية • السنة السابعة ج ٩ لعام ١٩١٩ م •
السهيلي : الروض الأنف • المطبعة الجمالية •
السيد، عبد الحليم محمود : الابداع والشخصية • دار المعارف بمصر •
الشوباشي، محمد مفيد: الأدب ومذاهبه • الهيئة العامة للتأليف والنشر
الصولي ، أبو بكر : أخبار أبي تمام • طبعة القاهرة •
عبد الرحمن، عائشة : قيم جديدة للأدب العربي • دار المعارف بمصر •
عبد الصبور ، صلاح : الديوان • دار العودة ـ بيروت •
العبسي ، عنترة : الديوان • طبعة الشلبي •
العسكري، أبو الهلال : كتاب الصناعتين • طبعة البجاوي وأبي الفضل •
عطية ، محمد هاشم : الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي • مطبعة الحلبي •
علي، جواد : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام • دار العلم للملايين ومكتبة النهضة •
الغزالي، أبو حامد : المنقذ من الضلال • طبعة القاهرة •
الفاخوري، حنا : تاريخ الأدب العربي • المكتبة البوليسية ـ بيروت •
قباني ، نزار : أحبك والبقية تأتي • منشورات نزار قباني •
الكلبي ، هشام : كتاب الأصنام • الهيئة العامة للتأليف والنشر •
المتنبي ، أبو الطيب : الديوان • دار بيروت للطباعة والنشر •
مراد ، يوسف : مبادىء علم النفس العام • دار المعارف بمصر •

المسعودي، علي : مروج الذهب ومعادن الجوهر • دار الفكر ــ بيروت
المعري ، أبو العلاء : سقط الزند • طبعة بيروت •
المليجي ، حلمي : سيكولوجية الابتكار • دار المعارف بمصر •
الميداني ، أحمد : مجمع الأمثال • المطبعة البهية •
نوفل ، سيد : شعر الطبيعة في الأدب العربي • طبعة القاهرة •
اليافي ، عبد الكريم : دراسات فنية في الأدب العربي • مطبعة جامعة دمشق •

الكتب المترجمة :

أرسطو : كتاب فن الشعر • طبعة جامعة برلين •
أفلاطون : محاورة فيدر • طبعة وزارة الثقافة بدمشق •
بارتليمي ، جان : بحث في علم الجمال • ترجمة : أنور عبد العزيز • دار نهضة مصر •
برغسون ، هنري : التطور الخالق • ترجمة : د• محمود محمد قاسم طبعة الادارة العامة للثقافة •
بروكلمان ، كارل : تاريخ الأدب العربي • ترجمة : عبد الحليم النجار • دار المعارف بمصر •
بريستد ، ج • هـ : تاريخ مصر • الطبعة الأولى ــ القاهرة •
بوسبيلوف ، غ • ن : تطور نظرية الفن في روسيا ــ مقال • ترجمة : يوسف حلاق • وزارة الثقافة ــ دمشق •
بيرت ، سرل : سيكولوجية الفن • طبعة القاهرة •
جلسون ، اتيين : مدرسة الآلهات • ترجمة ، عادل العوا • طبعة جامعة دمشق •

جيب، هاملتون : بنية الفكر الديني في الاسلام• ترجمة عادل العوا • طبعة جامعة دمشق •

درو ، اليزابيث : الشعر ، كيف نتذوقه ونفهمه • ترجمة : محمد ابراهيم الشوش • مكتبة منيمنة •

روسلو ، جان : ادغار آلن بو • ترجمة : كميل قيصر داغر • المؤسسة العربية للدراسات والنشر •

رويّه ، ريمون : فلسفة القيم • ترجمة : عادل العوا • طبعة جامعة دمشق •

ريتشاردز، إيفور : مبادىء النقد الأدبي• ترجمة : مصطفى بدوي • المؤسسة المصرية العامة •

ريد ، هربرت : معنى الفن • ترجمة : سامي خشبة • دار الكاتب العربي •

سارتر،جان بول : بودلير • ترجمة:جورج طرابيشي•طبعة بيروت •

سانتيانا ، جورج : الاحساس بالجمال • ترجمة : محمد مصطفى بدوي • مكتبة الأنجلو المصرية •

فاليري ، بول : الفن والخلق الفني • ترجمة : د• بديع الكسم • دار الرواد بدمشق •

كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن • ترجمة : سامي الدروبي• طبعة دمشق •

كولنجوود ، جورج روبين : مبادىء الفن • ترجمة : أحمد حمدي محمود • الدار المصرية للتأليف والنشر •

فرويد ، سيغموند : إبليس في التحليل النفسي • ترجمة : جورج طرابيشي • دار الطليعة ــ بيروت •

فرويد ، سيغموند : ليونارد دافينشي • ترجمة : سمير كرم • دار الطليعة ـ بيروت •

فرويد ، سيغموند : مدخل الى التحليل النفسي • ترجمة : اسحق رمزي • دار المعارف ـ بيروت •

فرويد، سيغموند: الموجز في التحليل النفسي • ترجمة: د• سامي محمود علي ، عبد السلام القفاش • دار المعارف بمصر •

فرويد ، سيغموند : الهذيان والاحلام في الفن • ترجمة : جورج طرابيشي • دار الطليعة ـ بيروت •

كيميني ، جون : الفيلسوف والعلم • ترجمة : أمين الشريف • المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر •

لالو ، شارل : الفن والحياة الاجتماعية • ترجمة : عادل العوا • دار الأنوار •

متنفسل ، ملتن : ميادين علم النفس • عدد من المترجمين، طبعة القاهرة

مجموعة من المفكرين : الموسوعة الفلسفية المختصرة • عدد من المترجمين • مكتبة الأنجلو المصرية •

مونرو ، توماس : التطور في الفنون • ترجمة : أبي ريدة ، اسكندر ، جاويد • الهيئة المصرية العامة •

هاوزر ، آرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ • ترجمة : فؤاد زكريا دار الكاتب العربي •

هويسمان ، دني : علم الجمال • ترجمة : ظافر الحسن • منشورات عويدات •

هيدجر ، مارتن : هيلدرلن وماهية الشعر • ترجمة : محمد رجب • دار النهضة العربية •

وارين ، أوستن ، ويليك ، رينيه: نظرية الأدب • ترجمة: محي الدين صبحي • وزارة الثقافة ـ دمشق •

الكتب الأجنبية :

Ayer (A.J.): Language, Truth and Logic, London 1953.

D'Indy (Vincent): Cours de Composition Musicale, vol.1, Paris 1897.

Jung (K.G.): Modern Man in Search of a Soul, London 1941.

" " : The Integration of the Personality, London.

Lalo (Charles) : Introduction à L'Esthétique, Paris 1954.

Many writers : Encyclopaedia Britannica, London 1977.

Read (Herbert): Art and Society, London 1947.

أعمـــال الكاتـــب

« حسب سنوات صدورها »

في رحلات ابن بطوطـة ١٩٦٦

موجز فلسفة علم الاجتماع ١٩٦٧

الفجر الجديد (شعر) ١٩٦٩

بطاقة غير عادية من الأرض المحتلة (شعر) ١٩٦٩

همسات (شعر) ١٩٧٠

بائعو الأقدار والزجاج الملون (شعر) ١٩٧١

أغنيات من بلاد الأقزام (شعر) ١٩٧٢

الاحتراق باتجاه الآخر (شعر) ١٩٧٣

النثيرة والقصيدة المضـادة ١٩٨١

فلسفة الوحدة المطلقة ١٩٨١

داخل الشرنقة (شعر) ١٩٨٢

مشكلات في النقد الأدبي ١٩٨٢

الفهرس

إلهام الخلق الفني ٥
الأصول التأسيسية ٨
النظرية الأفلاطونية ١٠
اتجاه ابن عربي ١٣
النظرة السينائية ١٦
الاتجاهات الحديثة ١٨
رائد التحليل النفسي ٢٤
المدارس الحدثة ٢٧
اقتراح تأصيلي ٣٠

ديدندو ٣٦
الطاقة النفسية ٣٦
السلوك الاجرائي ٤٠
الموت موقفاً ٤٣
الأدباء الحنفاء ٤٨
المتنبي والمعري ٥١
الشعور الضمني ٥٥

الحداثة ـ قيمة ٥٧
مجال القيم ٥٧
القيمة والنمط ٥٨
الشعر القيّم ٦٢
المعيارية ٦٣

الغائية الأدبية ٦٨
المستقبلية ٦٨
المثلية ٧٠
الفردية والجماعية ٧٢

النمطية في التعبير ٧٧
النمط الأدبي ٨٠
نظرية رسل ٨١
المادي والحسي ٨٣
جمالية الأثر الأدبي ٨٤
القضية المحذوفة ٨٦
الانفعال واللغة ٨٩
الرمز والدلالة ٩٢

نتاج الأدب والسحر ٩٨
السحر ومقوماته ٩٨
التداعي والتعزيم ١٠١
القوى الرمزية والأساطير ١٠٢
التطور والتقدم ١١١
السحر والتطهير ١١٨
التكرار الموسيقي ١١٩
الشعائر الشفهية والايمائية ١٢٠
الأدب والعادة الفكرية ١٢١

جريدة المصادر والمراجع ١٢٥

دار الوثبة

دراسات . نشر . توزيع

دمشق: ص ب ٣٣٨٩

هذا الكتاب

تتآزر فصول الكتاب لتؤسس قيماً عربيةً في الأدب والنقد دون أن تتحرش بالأسس القديمة للنقد ودون أن تطفر بها في بحرٍ من الألفاظِ عريض لأن الناظر في مصطلحات النقد لو استقصى حدَّها شَردتْ منه إلى آخر ودخلت قواقع تسترها لتعمى عليه. وتجربة المؤلف في كتابه فريدة جريئة تتصدى للجدل وتقيمه حين تشرع في استخراج القيمة النقدية للعمل الأدبي وتقيسه بمقياس العقل النصوح ولا ترضى به بدلاً فاقبلت تماحك الذخر القديم والجديد البكر على السواء لا تأبه بمن قاله ولكن تُعْمِل مبضعها لتكشف عن قيمة التجربة فيه وأصالة الحدث وجدواه وحشد المؤلف كتابه بمصطلحات الجدل والفلسفة واستلهمها في رسم القواعد التي يؤسس لها فعطف بها شعاباً من الفهم البعيد دون أن يحاذر مغبة التطبيق على قواعده التي ألقى عندها عصا تسفاره.

عالم الكتب، المجلد الثاني، العدد الثالث